Juan Manuel de Prada

Raros como yo

ESPASA

Índice

Visita Planetadelibros.com y descubre una
nueva forma de disfrutar de la lectura

¡Regístrate y accede a contenidos exclusivos!

Primeros capítulos
Fragmentos de próximas publicaciones

Clubs de lectura con los autores
Concursos, sorteos y promociones
Participa en presentaciones de libros

PlanetadeLibros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:








Sinopsis

Presentamos en este libro una apasionada y apasionante galería de escritores raros o malditos, desde genios incomprendidos y expulsados trágicamente a las tinieblas –ahí tenemos el caso paradigmático de Léon Bloy– hasta escritores por completo irrelevantes, a veces incluso tarambanas locoides y casi ágrafos, que sin embargo esconden, entre los repliegues de una vida descacharrada y una obra ínfima, esa «alma potente y extraña» que choca a la sensibilidad dominante.

Para Juan Manuel de Prada, maldito es el escritor que se revela contra las convenciones ideológicas y estéticas imperantes en su época; y así puede llegar a afirmar que «maldito no es hoy el autor que se complace en invocar a los demonios, sino el que se atreve a rezar a los santos; maldito no es el activista del desenfreno, sino el apóstol de la templanza; maldito no es el rapsoda chillón de la libertad, sino el juglar discreto de la tradición».

Entre los malditos reunidos en Raros como yo encontramos escritores que fueron aplaudidos en vida para después caer en el olvido, como Concha Espina; otros despreciados en vida que después han sido rescatados, como Felisberto Hernández; y hallamos también a quienes fueron malditos en vida y aun hoy lo siguen siendo, confinados en las mazmorras donde se encierran las voces que desentonan del coro oficialista. Destaca entre estos últimos el argentino Leonardo Castellani, a quien Prada denomina rubenianamente «padre y maestro mágico que cambió radicalmente mi percepción del oficio literario» y dedica páginas muy hondas y reveladoras. Cierra el volumen un balcón ofrecido a las «rosas de Cataluña», un puñado de escritoras –casi todas ellas de la misma generación– que el autor descubrió fascinado

mientras estudiaba la literatura catalana de la Edad de Plata.

Raros como yo

Juan Manuel de Prada



A Encarnita, rara como ella sola,
para que se deje querer por su raro yerno

LIMINAR

Presentamos en este libro una galería de escritores «raros» o malditos. Pero antes deberíamos dilucidar qué entendemos por «raro». El término, a los efectos que aquí interesan, lo acuña Rubén Darío, en una serie de semblanzas publicadas en el diario argentino *La Nación* (y después recopiladas en volumen) por las que se pasean el desventurado Edgar Allan Poe, «alma potente y extraña encerrada en hermoso vaso», y el conde de Lautréamont, adorador del sapo y glorificador del piojo, pero también su «padre y maestro mágico» Paul Verlaine, a quien Rubén pinta cadavérico, farfullando plegarias para exorcizar al demonio y asediado —«su cuerpo era la lira del pecado»— por los fantasmas de la lujuria. Aquellos «raros» de Rubén eran, en realidad, su propia versión de un libro anterior de Verlaine, *Les poètes maudits*, en el que se codifica la figura del maldito «fin de siglo» (mirándose, naturalmente, en el espejo de Baudelaire): el maldito verlainiano, como el raro de Rubén, era el escritor genial que, sintiéndose rechazado por una sociedad filistea, adoptaba formas de vida e ideales radicalmente antiburgueses que lo convertían en un transgresor (cuando transgredir aún consistía en jugarse el tipo y no en posar de bufón o cantamañanas sistémico, como ocurre hoy); y el raro o maldito, ante la marginación de la sociedad burguesa, respondía de forma desdeñosa, furibunda, blasfema o incluso satánica, según cómo le hubiese caído en el estómago la última botella de ajenjo.

Andando el tiempo, por raro o maldito ya no se entendió tan sólo al artista genial y transgresor de las convenciones burguesas, sino en general al bohemio más o menos dandy o pulgoso, más o menos desgarrado o excéntrico, que actúa como fuerza de choque o catapulta «ante las murallas escondidas de la preceptiva». Este concepto más extenso de raro —que incluye, a la postre, a todo

autor «mal leído o mal comprendido o mal difundido»— es el que Pere Gimferrer prefiere en su personal recopilación de raros. Nosotros mismos hemos incluido en este libro, por fidelidad a nuestros deslumbramientos juveniles, a las escurrajas de una bohemia degenerada en golfemia que hizo del sablazo un género literario y del anarquismo una expresión facunda y alucinada de la sífilis.

Pero, poco a poco, el malditismo fue siendo asimilado por el sistema, al principio imperceptiblemente, después con descaro cínico, pues veía en las heterodoxias y extremosidades del maldito un aspaviento regocijante e inocuo que, además de servirle como entretenimiento, le permitía propugnar modelos vitales y paradigmas culturales que contribuyeran a la cretinización y envilecimiento de las masas. Y así, el maldito ya domesticado fue primero tolerado benévolamente, después admitido púdicamente en sociedad, hasta por fin ser entronizado como icono *pop*.El maldito, de este modo, se convirtió en un artista aceptado por el sistema, aureolado por una mitología autocomplaciente y falsorra de rebeldía, que no sólo no se rebelaba contra las convenciones ideológicas y estéticas de su época, sino que en cierto modo las proclamaba y encarnaba orgullosamente, adornadas por supuesto con sus alamares y chorreras de amores que no quieren decir su nombre (que, entretanto, ya son amores que cacarean su nombre, exaltados por el sistema), pulsiones suicidas de pacotilla y paraísos artificiales de garrafón, más alguna *tournée* internacional a cargo del presupuesto público. Sólo desde esta asimilación o conversión del maldito en icono *pop* puede sostenerse sin rubor que sean malditos autores tan genuflexos ante la catequesis sistémica como Roberto Bolaño o David Foster Wallace.

Con razón escribía Chesterton que la ortodoxia es la única forma de heterodoxia que nuestra época no admite. Maldito no es hoy el autor que se complace en invocar a los demonios, sino el que se atreve a rezar a los santos; maldito no es el activista del desenfreno, sino el apóstol de la templanza; maldito no es el rapsoda chillón de la libertad, sino el juglar discreto de la tradición. Maldito, en fin, no es el niño pijo, autodestructivo y

nihilista cuyos aspavientos aplaude el sistema, sino el artista que se atreve a llevar la subversión hasta donde el sistema empieza a echar espumarajos, como la niña de *El exorcista*: hasta el escarnio de su religión democrática, hasta la denuncia de sus vacuas naderías y pomposidades, hasta la execración de sus turbias ideologías, hasta el altar donde Dios se hace carne. Algo de esto intuyó mi llorado Santiago Castelo, en un soneto titulado «Malditismo» que se incluye en su libro póstumo *La sentencia*:

> […]
> Somos la mezcla rara que desnorta:
> buen vividor, católico… y maldito.
> Anatema sin más y al infinito
> se lanzan las infamias! No se acorta
>
> la lengua en el ataque clandestino.
> Ser la casualidad golfa y besada
> y escribir y triunfar y amar el vino
>
> y hasta rezar de forma apasionada,
> es nuestro malditismo y nuestro sino…
> Por eso nos condenan a la nada.

Incluimos en esta galería de «raros» a autores de todos los pelajes y jerarquías, desde genios incomprendidos y expulsados trágicamente a las tinieblas por el dictamen de los capataces y eunucos sistémicos —ahí tenemos el caso paradigmático de Léon Bloy— hasta escritores por completo irrelevantes, a veces incluso tarambanas locoides y casi ágrafos, que sin embargo esconden, entre los repligues de una vida descacharrada y una obra ínfima, esa «alma potente y extraña» que choca a la sensibilidad dominante. Siempre hemos defendido la visión de la literatura como una tumultuosa colmena donde, a la vez que se pavonean las abejas reinas, laboran desveladamente las obreras y zumban a deshora los zánganos; y a veces son las obreras, incluso los zánganos, quienes nos brindan mejor el sabor desvaído o

definitivamente extraviado de una época, sobre todo cuando se trata de rescatar entre sus escombros a quienes se atrevieron a desafiarla. Entre la gavilla de malditos aquí reunida el curioso lector encontrará algunos escritores que fueron aplaudidos en vida para después ingresar en los desvanes del olvido —pienso, por ejemplo, en Concha Espina—; y también a escritores despreciados en vida que después han sido rescatados y encumbrados —pienso, por ejemplo, en Felisberto Hernández—; pero, sobre todo, abundan quienes fueron malditos mientras duró su vida y lo siguen siendo después de muertos, confinados en las mazmorras donde los capataces y eunucos sistémicos encierran las voces que disuenan del coro oficialista.

Entre todos los malditos que «ni en la vida ni en la muerte» obtuvieron el reconocimiento merecido destaca mi amado Leonardo Castellani, a quien con justicia puedo denominar —como Rubén a Verlaine— «padre y maestro mágico» que cambió radicalmente mi percepción del oficio literario. Todos venimos a este valle de lágrimas con alguna misión modesta que no suele coincidir con las misiones farrucas y altisonantes que, en nuestro engreimiento, nos atribuimos; y en cumplir esa misión modesta que nos ha sido asignada está la gracia del vivir. Yo empecé a cumplir esa misión cuando cayó en mis manos un libro de Leonardo Castellani, en quien descubrí de inmediato un escritorazo descomunal que con todos se peleó, salvo con Dios, fiel a la vocación de «bandera encontrada» o «signo de contradicción» (hoy diríamos «mosca cojonera») que el viejo Simón atribuyó al propio Jesús. A este incansable polemista, entreverado de Chesterton y Bloy, que cultivó todos los géneros literarios y en todos derramó su estilo vibrante y recio, enfrentándose a los desvaríos de su época, pero también —¡ay, osado!— al fariseísmo eclesiástico, dedico la segunda parte del libro.

Se clausura este volumen con un balcón dedicado a las «rosas de Cataluña», un puñado de escritoras —casi todas ellas de la misma generación— a las que he ido descubriendo, mientras exhumaba la perturbadora vida secreta de Ana María Martínez Sagi, finalmente desvelada (y despojada de falsedades y

mistificaciones) en mi ciclópea biografía *El derecho a soñar*. Algunas de estas escritoras escribieron en catalán, otras en castellano (y también las hubo, desde luego, que escribieron en ambas lenguas), con un amor común y abnegado hacia su tierra, a la que yo también llegué a amar mientras realizaba estas pesquisas, sin esperanza alguna de correspondencia y llevándome muchos arañazos y mojicones de propina. Aunque el feminismo pinturero las haya jaleado burdamente (pero sólo a aquéllas que interesan a sus fines ideológicos) y el separatismo de brocha gorda las haya utilizado sectariamente (pero sólo a aquéllas que le permiten canonizar una imagen deformada de Cataluña), lo cierto es que sus obras apenas han sido reeditadas y sus figuras no han obtenido la atención académica que merecen.

Debo el título de este libro a Alfonso Armada, que me lo sugirió para una extinta sección de semblanzas literarias que mantuve durante años en las páginas de *ABC Cultural,* desmantelada luego por gentes a las que se lleva el viento. Hoy el destino de aquellas semblanzas, como el de otras muchas prosas volanderas que aquí congrego, sería la escombrera del olvido, si la editorial Espasa, mercedaria de mis obras en apuros, no se hubiese mostrado dispuesta a acogerlas y llevarlas hasta ti, querido lector, *mon sembable, mon frère.*

Madrid, septiembre de 2023.

I

GAVILLA DE MALDITOS

ERNEST HELLO

En el único retrato que conocemos del solitario Ernest Hello (1828-1885) llaman enseguida la atención las manos sarmentosas, los rasgos macilentos, la mirada abstraída y un mechón de pelos levantiscos, tal vez sacudidos por un soplo celeste que le susurra palabras dulces o terribles al oído. Hello, hijo de un abogado bretón, estudió leyes por proseguir la tradición familiar; pero, tras licenciarse a los dieciocho años, se negó a ejercer, por no defender causas injustas. Este rasgo levantisco no debe hacernos creer que Hello fuese un rebelde al estilo banal y diletante consagrado por el mundo. Por el contrario, fue un rebelde con Causa, la única causa que puede empujar a un hombre a reaccionar con tan insolente intransigencia. Queremos decir que Hello era católico; no al modo santurrón y anguileante que hoy se estila, sino con una oposición neta a la modernidad que lo condenó, ya en vida, al ostracismo; y en muerte al olvido.

Hello, sin embargo, no lo lamentó demasiado. Tenía vocación de eremita y querencia por el campo; y casi toda su vida la pasó en una finca familiar, en Keroman, acompañado por su esposa, la también escritora Zoé Berthier, que dedicó sus mayores desvelos a cuidar con tesón de su marido, enfermo desde niño de los huesos. Discípulo confeso de Joseph de Maistre, alabado por el Cura de Ars y por Barbey d’Aurevilly, Hello publica su primer libro (una diatriba contra Renan) en 1859, a la vez que despliega una incansable actividad como polemista que le valdrá la admiración de autores como Léon Bloy, quien lo llamaba cariñosamente (le dijo la sartén al cazo) «el loco», tal vez por no llamarlo «el santo». Y es que, en efecto, toda la obra de Hello está penetrada de un ramalazo de clarividente locura, de entusiástica santidad, que alcanza su culminación en la que sin lugar a dudas es su obra

maestra, *El hombre* (1872), una colección de ensayos de intención apologética en la que se entremezclan cuestiones de índole estética, filosófica, científica y teológica. Libro incendiado de sabiduría y atrevimiento, *El hombre* podría definirse como la enmienda a la totalidad que un reaccionario inflamado de misticismo hace al mundo moderno. Son muchos los pasajes memorables de este libro, en los que Hello refuta las más diversas idolatrías vigentes y descabeza a los santones del mausoleo ilustrado (empezando por Voltaire, a quien profesaba especial inquina); pero tal vez el capítulo más deslumbrante del libro sea el que dedica a «El hombre mediocre», al que identifica por su odio a lo bello y su sumisión a las convenciones establecidas, así como por su horror al hombre de auténtico genio (a quien siempre califica de exagerado).

Durante mucho tiempo, *El hombre* fue reeditado en versiones expurgadas, pues se consideraba que algunas de sus reflexiones vitriólicas podían ofender la sensibilidad meapilas; y, en efecto, abundan en él las afirmaciones incompatibles con el aguachirle doctrinal imperante: «La verdadera misericordia —escribe Hello— es inseparable de un odio activo, furioso, devorador, implacable, exterminador, hacia el mal. ¿Cuándo se comprenderá que, para ser misericordioso, hay que ser inflexible; que para ser blando con el que pide perdón, hay que ser cruel contra el error, la muerte y el pecado? Desde hace mucho tiempo, la malevolencia y la tontería han conspirado para dar a las virtudes un aspecto bobo, deslucido, borroso y lamentable». Y hay pasajes proféticos que estremecen: «El verdadero santo —asegura Hello— tiene caridad, pero una caridad terrible que arde, que devora, una caridad que detesta el mal, porque quiere la curación. El santo forjado por el mundo tendrá una caridad dulzona que bendecirá a cualquiera y cualquier cosa, en cualquier circunstancia. El santo forjado por el mundo sonreirá al error, sonreirá al pecado, sonreirá a todos, sonreirá a todo. Estará exento de indignación, de profundidad, de alteza, de mirada sobre los abismos. Será benévolo, dulzarrón con el enfermo e indulgente con la enfermedad. Si quieres tú ser ese santo, el mundo te amará y dirá de ti que haces amar el Cristianismo».

Para que quedara claro el modelo de santidad que postulaba, Hello publicaría *Fisonomía de los santos* (1875), una vibrante colección de semblanzas hagiográficas, llena de intuiciones prodigiosas y reflexiones fustigadoras, que tradujo maravillosamente al castellano el gran poeta catalán Joan Maragall; por supuesto, ninguna editorial española se dignó reeditarla durante el último siglo, hasta que se animó a hacerlo la BAC con prólogo del menda. Algo de esto ya se olía Hello cuando escribió que «el verdadero creyente provoca un odio furioso en el falso creyente»; y también Huysmans cuando calificaba al solitario de Karoman como «inexpugnable al éxito». Pero Hello no creía en el éxito, sino tan sólo en la gloria, que no la dan los hombres; y aguardó esa gloria poniéndose a escribir todos los días, en un pequeño pabellón o belvedere, con las cristaleras abiertas hacia el mar y el sol naciente inflamando su escritura de un estilo ardoroso que, aun tomado en pequeñas dosis, abrasa las resistencias del incrédulo y descompone a los tibios y a los eunucoides. Desde ese pabellón o belvedere dijo Hello *adieu* (¡*à Dieu*!) al mundo, gozoso de abrazar la fuente de su dicha.

LÉON BLOY

«Bloy es una gárgola de catedral que vomita el agua del cielo sobre buenos y malos», escribió Barbey d'Aurevilly. Y ese indiscriminado vómito celestial acarreó a Léon Bloy (1846-1917) el odio peludo de sus contemporáneos, un odio tan orgulloso y rugiente que Bloy llegó a preguntarse con sarcasmo «si no formaría parte de los derechos del ciudadano». Para él, desde luego, resultaba un odio injustificado; pero ya se sabe que a Bloy le gustaba exagerar. Y también que era un hombre de angelical inocencia.

Panfletario feroz, despiadado polemista, censor implacable de todas las lacras sociales, Léon Bloy es como una piedra de toque. Quien se atreve a leer sus libros no reacciona con displicencia o tibieza. Bloy disgusta o arrebata, su escritura no admite contemporizaciones, sus palabras de fuego queman de tal modo que al desprevenido lector no le queda otra salida sino abrasarse de furor o de entusiasmo. Para muchos, Bloy fue un personaje atrabiliario y violento; para otros, un profeta y un santo. Y, al escribir la palabra «santo», no se nos escapa que toda su obra está recorrida de hipérboles y desmesuras, de intemperancias e improperios, de diatribas acres y airadas soflamas; tampoco que su temperamento colérico lo colocó con frecuencia al borde de la injusticia. Pero en su enojo hay siempre algo sagrado que nos recuerda la filípica que Cristo dedicó a los fariseos y la decisión con que expulsó a los mercaderes del templo. En el enojo de Bloy hay algo que nos recuerda a esos santos estilitas que claman en el desierto contra un mundo sensual, materialista, entregado a pasiones de estercolero, y lanzan diatribas altaneras, denuestos atroces, vituperios que tienen la contundencia de un escupitajo arrojado en el rostro de sus contemporáneos.

Y, sin embargo, hay también en Bloy una sensibilidad herida

y no sólo hiriente, una suerte de sensibilidad franciscana que lo torna conmovedor y heroico. Como escribiría su ahijado Jacques Maritain, «los libros de Léon Bloy ejercen sobre ciertas almas una influencia que el arte o el genio no bastan para explicar. Para dirigir los corazones hacia Dios, es necesario algo más que la más encendida elocuencia». Y ese «algo más» es —según revela el propio Bloy a Maritain— «amar con toda mi alma». Porque la virulencia de Bloy no es otra cosa, a la postre, sino el reverso de su amor intrépido a la verdad, de su amor ansioso de infinitud, de su amor doliente por la pobreza y por los pobres. Léon Bloy vivió siempre sumido en la pobreza; pero también abrazado a la pobreza, unido a la pobreza en sagrado e indisoluble matrimonio. Y de esa alianza indestructible con la pobreza brota una de las notas más distintivas de su escritura, un patetismo desgarrador que no desdeña la injuria, la imprecación jeremíaca, el rapto de lucidísima furia.

Léon Bloy es la muestra más cabal de lo que una época filistea y desacralizada puede hacer con un espíritu superior: negar sus talentos, escarnecer sus logros, pisotear sus méritos… pero nunca destruir la grandeza de su alma inmortal. Hombre extraordinario (por desaforado, pero también por humanísimo) y escritor de auténtico genio, nunca buscó Bloy los laureles de la fama ni el aplauso del mundo. Cuando estaba en la cumbre de su fortaleza, cuando aún no había caído sobre su nombre una conspiración de silencio, escribió: «A toda costa se empeñan en que soy un grandísimo y muy elevado artista, cuyo principal menester es agitar las almas de sus contemporáneos, cuando no soy más que un pobre hombre que busca a Dios, invocándolo con sollozos por doquier». Hijo de un ingeniero librepensador y de una piadosísima madre de ascendencia española, Bloy recibió de niño —lo cuenta en *El desesperado*— esa instrucción religiosa puramente epidérmica procurada «por simulacros de curas embadurnados de fórmulas», para después convertirse durante la juventud en un furibundo ateo. «Hubo un momento —confesará luego— en el cual el odio por Jesús y por su Iglesia fue el único pensamiento de mi intelecto, el único sentimiento de mi corazón». Pero a los veintitrés años se

muda a París, donde terminará trabajando como secretario del mencionado D'Aurevilly, que favorecerá su conversión. Por supuesto, «la palabra "conversión" aplicada a él —escribe Bloy, refiriéndose al protagonista de su novela *La mujer pobre*, trasunto evidente de sí mismo— no expresaba bien su catástrofe. Había sido cogido por el cuello por Alguien más fuerte que él. Había sido despellejado, trepanado, quemado». Y, a partir de ese mismo instante, su existencia fue una constante, apasionada y vehemente agitación religiosa.

También un terrible calvario de descréditos, penalidades y pobreza que narraría en sus sobrecogedores *Diarios*. Expulsado del parnaso tras publicar *El desesperado* (donde se atrevió a caricaturizar a los escritores más relevantes de su generación), convertido en un apestado al que ningún periódico abría sus puertas, Bloy vivió desde entonces en la más acongojante pobreza, sin dinero suficiente para comprar un saco de carbón o unas pocas patatas que alimentasen a su familia; pero su fe sobrevivió a todas las calamidades, aunque fuese la suya una fe envuelta en las tinieblas y el llanto de Viernes Santo, una fe invadida de noche oscura, como nos confiesa en cierto pasaje de sus *Diarios*: «No llego a sentir el gozo de la resurrección, porque la resurrección, para mí, nunca llega. Veo siempre a Jesús en agonía, a Jesús crucificado, y no sé verlo de otro modo». ¡Qué terrible y valerosa confesión! En estas palabras se condensan la descomunal sinceridad y la gigantesca fe de un titán que, entre pavorosos sufrimientos, nunca claudicó.

En la obra de Bloy hay numerosos pasajes en los que nos parece estar leyendo a un Isaías de nuestro tiempo. Hay una exaltación en sus visiones, un ímpetu en sus apóstrofes, una cáustica clarividencia en sus comentarios que ningún escritor católico posterior —con la excepción, tal vez, de Leonardo Castellani— ha logrado igualar. Algunos de sus vaticinios se cumplieron; en otros se excedió, como no podía ser de otra manera en un hombre de su temperamento. Pero hasta cuando desbarra Bloy también acierta, porque hay siempre algo conmovedor en su yerro, una desmesura tan convincente que enseguida llegamos a la

conclusión de que sus palabras habrán de cumplirse, antes o después, como las del Apocalipsis. Y es que para Bloy la Historia humana es como un sueño construido sobre el tiempo (que, a su vez, considera una ilusión); y la vida en la Tierra no es más que una prefiguración del infierno (en la que los católicos tibios son en realidad demonios encargados de torturarlo).

Bloy aguardaba impaciente el cumplimiento de las promesas parusíacas, única realidad a la que se aferraba, mientras el mundo se hundía. Y anhelaba una especie de abrasamiento en el que, por fin, aparecería Cristo. A cambio de obtener esta recompensa definitiva, no le importaba sufrir sin tasa y convertirse en un «yunque de Dios». ¡Y vaya si fue yunque de sufrimientos tremebundos! Aparte de penalidades materiales sin cuento que lo hicieron rodar de cuchitril en cuchitril, huyendo siempre de caseros iracundos, tuvo que afrontar la demencia de su amiga Anne-Marie Roulet (la Véronique de *El desesperado*), la muerte de sus dos primeros hijos con la danesa Jeanne Molbech, la animadversión enconada de casi todos sus colegas, el ninguneo implacable de la prensa y las dentelladas de los acreedores. En su juventud, vivió «descuartizado entre Dios y las mujeres, abrumado por el perpetuo fiasco de las heroicas purezas soñadas»; y cuando al fin la paz conyugal y el anhelo de Dios aplacaron sus apetitos, vivió hasta su muerte en unión mística con la pobreza, que «nos fija, como clavos, en la mano de Jesucristo». Esta intimidad con las heridas de la Pasión le brindó una confianza pasmosa en su trato con Dios que escandalizó al fariseísmo de su época; y que todavía hoy lo convierte en un escritor poco apreciado por el catolicismo *pompier*. A quienes se escandalizaban de las ligerezas que se tomaba con Dios les respondía: «Resulta tan bueno quejarse de lo que se ama… ¡Y yo amo a Dios!».

Bloy no tuvo recato en despotricar contra el aburguesamiento, la falta de gusto estético y la mojigatería de muchos católicos que, «a fuerza de prevenciones groseras o imbéciles, parecen obsesionados únicamente por el pecado de la carne». En cierta ocasión escribió: «He tenido con harta frecuencia ocasión de poner en evidencia la imbecilidad de nuestros católicos, prodigio enorme,

demostrativo por sí solo de la divinidad de una religión capaz de resistirlo». Por supuesto, sus dardos más sarcásticos se dirigieron contra los sacerdotes y obispos untuosos cuyos sermones le hacían «roncar de admiración». Y no tuvo empacho en afirmar que «un discípulo de nuestro Señor, el menor de todos, testigo de la negación de Pedro, hubiese tenido el derecho de reprochar su cobardía al Príncipe de los Apóstoles con la más extrema indignación e incluso habría tenido el deber, a condición de que inmediatamente después de este acto, hubiese declarado manifiestamente su voluntad formal de obedecer al Jefe de la Iglesia». Tal vez por ello mismo no vaciló en vapulear la «indigencia inaudita» de alguna encíclica de Benedicto XV, al que nunca perdonó su neutralidad durante la Gran Guerra. Claro que, a la vez que se atrevía a censurar al Papa, su admirable apostolado logró la conversión de sus escasos pero fidelísimos amigos, desde Jacques y Raissa Maritain a Pierre van der Meer, pasando por el geólogo Pierre Termier, el pintor Georges Roualt o los músicos Georges Auric y Ricardo Viñes, por citar tan sólo a unos pocos.

En sus *Diarios,* Bloy nos hace confidencias estremecedoras. Sabe que Jesús es el Abandonado; y sabe que, por lo tanto, quienes lo aman deben ser abandonados como Él. Pero hay ocasiones en que se confiesa «sin noticias de Dios», incapaz de atender las necesidades más básicas de sus hijas que tiritan de frío y languidecen de hambre a su lado. Y el desamparo que entonces nos transmite su escritura nos encoge el corazón. A veces parece que Bloy está a punto de desfallecer, acorralado por la tragedia; pero su esperanza —una esperanza impaciente— acaba por salir victoriosa de todas las batallas. Hacia el final de sus días podrá escribir con enorme paz interior: «Ajeno por completo a las charlatanerías de este tiempo y despreciando más que nunca todas las mentiras modernas, me he atrevido, olvidando por completo el juicio de los hombres, a decir lo que asusta a todo el mundo, y sobre todo a los cobardes católicos de nuestra época».

Pero su acritud, en el fondo, no era más que una coraza para proteger al misionero que llevaba dentro: «Si no fuera porque han dado en llamarme “el temible panfletista” no habría podido nunca

hacer tragar mi cristianismo. Todo el mundo me habría vomitado». Aun así, lo vomitaron todos los tibios, tanto los santurrones como los impíos, y tuvo que resignarse al malditismo, como antes o después le ocurre a quien escribe sólo para Dios, sin respetos humanos de ningún tipo, sin preocuparse de amontonar enemigos, como quien amontona estiércol. Despreciado por sus contemporáneos, Léon Bloy se nos presenta hoy como una de las figuras más apabullantes de las letras francesas y tal vez el escritor católico más incómodo y revulsivo que vieron los siglos. Aquel «mendigo ingrato», aquel «peregrino de lo Absoluto» —como a él mismo le gustaba motejarse— sigue siendo piedra de toque para cualquier lector intrépido dispuesto a enfrentarse a los lugares comunes. Curiosamente, fue el primer escritor al que un Francisco recién nombrado Papa citó, en la misa del fin del cónclave. O no tan curiosamente, pues aunque su temperamento sea muy distinto, sospecho que Francisco tiene que sentir simpatía hacia el hombre que escribió desmesuras tan verdaderas como la que sigue: «Todo hombre que ejecuta un acto libre proyecta su personalidad hasta el infinito. Si da de mala gana un céntimo a un pobre, esa moneda atraviesa la mano del pobre, cae, atraviesa la tierra, hace un boquete en el Sol, recorre el firmamento y compromete al universo… Un acto de caridad, un movimiento de compasión verdadera, canta por el hombre que lo hizo las alabanzas divinas, desde Adán hasta el final de los tiempos, cura a los enfermos, consuela a los desesperados, calma las tempestades, rescata a los cautivos, convierte a los infieles y protege al género humano».

¿Exageraciones? Tal vez. Pero, ¡cuánta falta nos hacen exagerados como Léon Bloy!

* * *

Descubrí a Léon Bloy, allá en la adolescencia, en abominables traducciones argentinas. Allí me encontré con un escritor de estilo a la vez despiadado y socarrón que, según el estado de ánimo del lector, podía resultar insufrible o espléndido. Convivían en Bloy, en una aleación que a simple vista parece monstruosa, el escritor

místico y el panfletario; y sus dardos se dirigían contra todo bicho viviente, en un afán suicida por coleccionar todos los odios: burgueses, políticos, académicos, ateos, masones, judíos, protestantes, católicos, obispos… contra la humanidad toda, en fin; o dicho más precisamente, contra la humanidad plácidamente instalada en la tibieza y los lugares comunes. Confieso que aquella escritura exaltada, aspaventera a veces, rezumante de bilis casi siempre, me pareció al principio la de un neurasténico; y tuve que tomarme la molestia de volverlo a leer para descubrir que Léon Bloy era en realidad uno de los escritores más vigorosos que ha dado la literatura francesa, uno de esos pocos malditos verdaderos que elevan el estandarte hecho jirones de la derrota para convertirlo en bandera de esperanza. ¡Un loco tal vez, o tal vez un santo!

Desde entonces ya nunca pude librarme de aquella atracción rendida hacia Bloy, hacia sus violencias verbales, sus ingenuidades pueriles, sus apóstrofes desmesurados, su romántica falta de mesura, su gusto por la paradoja y el exabrupto, su misticismo con olor a pólvora. Su estilo, rezumante de bilis y de clarividencia, sólo se lo puede permitir un loco, o tal vez un santo sacudido por el apetito de Dios y por la impaciencia escatológica. Quedé, en fin, subyugado por aquel estilo colorista y a veces un poco hinchado, por sus salvajes soflamas antiburguesas, por su catolicismo visionario y un poco fanfarrón. Léon Bloy me pareció el escritor más marginal y virulento que jamás hubiese leído; y todavía sigue pareciéndomelo hoy, entre tantos malditos de pacotilla y rebeldes domesticados que nuestra época presenta como contestatarios.

Bloy fue un escritor tardío que iba para pintor; pero a los veinte años se tropezó con Barbey d’Aurevilly, que lo reconvirtió al catolicismo y azuzó su incontenible poderío verbal. Hizo sus primeras armas con artículos en los que revelaba sus dotes de polemista; pero su manía de atacar indiscriminadamente a todo quisque (incluidos sus propios correligionarios) acabó por convertirlo en un apestado que se veía en la obligación de mendigar unas pocas monedas. Sus primeros valedores dejaron pronto de protegerlo; y cuando Bloy empezó a vilipendiarlos en sus

Diarios, se dedicarían también a perseguirlo. Poco a poco, a la animadversión de sus colegas se sumaría el desdén del público, hasta que su vida se convirtió en una serie casi ininterrumpida de motivos desesperantes. Pero Bloy no se rindió nunca ante las dificultades, tal vez porque era uno de esos «pesimistas esperanzados» tan característicos del catolicismo francés; y a todas hizo frente sin claudicar de sus principios (ni tampoco de sus invectivas). Y es que Bloy, además de un agente de demoliciones, fue «el que no se vende». Claro que, en honor a la verdad, no se podía vender, pues se consideraba demasiado valioso. Cuando en cierta ocasión le preguntaron sobre el estado de la literatura francesa, respondió sin rebozo: «A excepción de mis libros, que sólo pueden ser leídos por algunos alienados generosos, no hay nada más».

Léon Bloy fue un iracundo fiscal del catolicismo delicuescente y camastrón, de las tartuferías del clero y de las devociones farisaicas de sus compatriotas. Amaba a Cristo como lo haría un monje medieval… al que hubiesen expulsado del convento, con esa exasperación del derrotado que sigue amando en la derrota aquello que otros sólo fingen amar en la victoria. Hay algo en Léon Bloy de profeta a su pesar, de Jonás recién escupido del vientre de la ballena, rezongón y atrabiliario, que sin embargo se levanta después de caerse mil veces y se encamina sin temor a Nínive. Si hubiese desoído esa vocación incómoda, tal vez hoy estaría enterrado en el Panteón; pero prefirió, en un gesto extremo de oblación, ser un testigo del Calvario, a riesgo de que se le excluyera de los manuales de literatura.

Peregrino de lo Absoluto y Mendigo Ingrato fueron los dos apodos que él mismo se adjudicó. Ingrato, desde luego, lo fue con alguno de sus benefactores; y cultivó una aversión obcecada a Bourget y a Zola. Aunque seguramente nadie fue tan vapuleado por su látigo verbal como Huysmans, su amigo de juventud, cuyo estilo comparó (¡qué imagen tan memorable!) con «un ramo de flores artificiales en un orinal». Odiador furibundo del sufragio universal (porque, a su juicio, había convertido a los idiotas en amos del mundo, con tal de que se pusiesen de acuerdo), de la ciencia

(consideraba que los médicos eran sacerdotes del diablo) y el deporte (con la única excepción del deporte de dar garrotazos en el lomo y patadas en el culo a sus contemporáneos), aborrecía el antisemitismo en boga (aunque no defendió nunca a Dreyfus, tal vez por no alinearse con su detestadísimo Zola). Claro que, puestos a hacer una clasificación de sus odios, ninguno tan oceánico como el que tributaba a los burgueses, a los que consideraba «cerdos que quieren morir de viejos», así como a los ingleses, a los que soñaba con aplastar a bombazos (como a los prusianos, por cierto). En cambio, se volvía más benigno con los belgas, que le parecían unos simples mequetrefes, capaces de desbordar el planisferio de la tontería humana cuando se ponían espirituales. Por supuesto, consideraba que no había ninguna nación digna de lamer las migajas que caen del plato de Francia, primogénita de la Iglesia (tal vez por ello nunca cesó de execrar a la Francia revolucionaria y atea). Sospecho que, siendo tan francés, tales intemperancias sólo se explican del todo si reparamos en la caliente sangre española que heredó de su madre.

Las penalidades que padeció no hicieron sino exacerbar sus odios. Pero, a la vez (y en estos detalles paradójicos se prueba su estatura de gran escritor), Bloy estaba lleno de un amor luminoso e ingenuo. Se lo dedicó a su abnegada esposa, a sus hijas siempre enfermas, a los pocos amigos con los que partía un mendrugo de pan (y también, curiosamente, a Napoleón, en quien veía una de las más bellas obras de Dios). Reventado de hambre y sed de justicia, se desaforaba y salía de sus casillas, llegando a ser tremendamente arbitrario y exagerado en sus juicios (pero, ¿se puede ser gran escritor siendo imparcial y ecuánime?). Todos estos excesos los compensaba con su ardoroso afán de verdad, su independencia y valentía. A veces se crecía en el infortunio y lanzaba ácidos venablos contra sus ninguneadores, que con su silencio lo hacían invencible; otras veces, en cambio, el desaliento le pesaba como una lápida: «Aunque hiciera el libro más bello del mundo, *La Divina Comedia*, el mismo Evangelio, seguiría el silencio. Me abruma una horrible tristeza».

Hay que reparar en los retratos de su vejez para apreciar la

mezcla de bravura impulsiva y de ternura doliente, pero nunca amarga, que se reunía en su mirada, bajo el hirsuto cabello blanco, o en sus labios, ocultos bajo el mostacho *gaulois*. Creía tan firmemente en el Verbo que el suyo se desmandaba demasiado, con un brío que a nuestra época tal vez le parezca ampuloso. A sus detractores les habría respondido petulante: «Es indispensable que la verdad esté en la Gloria. El esplendor del estilo no es lujo, sino necesidad». Puede, en efecto, que sus novelas se hayan quedado un poco viejas y altisonantes. En cambio, sus *Diarios*, que nunca fueron concebidos como una obra literaria sino más bien como un Baedeker del Calvario, siguen encogiéndonos el corazón y son uno de los grandes monumentos de la literatura francesa y universal.

A Léon Bloy sus contemporáneos lo leyeron como si fuese un panfletario atroz, un polemista incendiario. Si sólo hubiese sido eso habría sido incorporado con todos los honores al canon literario. Pero Bloy era, antes que nada, un místico. Por eso sigue coleccionando odios, cien años después de su muerte.

SILVERIO LANZA

«Prohíbo que a costa de mi muerte se busque notoriedad, con entierros fastuosos, coronitas, veladas pseudo-literarias, necrologías mentirosas y declaraciones de paternidad predilecta o adoptiva hechas por Ayuntamientos de brutos y de caciques. También prohíbo solemnemente la impresión de mis manuscritos y la reproducción de mis obras impresas». ¿Alguien puede concebir a un escritor con mayor vocación de malditismo que quien escribió estas líneas? Firmaba sus obras con el seudónimo de Silverio Lanza, pero su nombre de pila era Juan Bautista Amorós; y aunque Ramón Gómez de la Serna se atrevió a incumplir su voluntad (como más tarde haríamos también Camilo José Cela y yo mismo), su designio se ha cumplido a la perfección.

En las ediciones esotéricas de sus libros, Silverio Lanza (1856-1912) nos muestra su rostro de cíclope con meningitis, su frente como un ariete, sus ojillos mefistofélicos, su nariz aberenjenada y sus barbas entreveradas de fideos e ironía. Hijo, nieto y biznieto de militares y marinos conspicuos, ingresó en la escuela naval, pero diversas afecciones (¡desde la viruela a las almorranas!) lo obligaron a licenciarse; luego sublimaría su fracaso en *Desde la quilla al tope* (1891), una suerte de memorias apócrifas en las que se sueña almirante. Encerrado en la crisálida del rencor, el licenciado guardiamarina empieza a destilar una ferocidad indiscriminada e hiriente contra las lacras de la sociedad purulenta de la Restauración. Los funcionarios prevaricadores, los militarotes camastrones, el clero infractor del celibato, los políticos chaqueteros, la burguesía pancista, la plebe adocenada y, muy especialmente, los caciques que han convertido España en un mosaico de reinos de taifas se van a convertir en la diana de sus invectivas.

A partir de 1880, y en apenas una docena de títulos, Silverio Lanza desarrollará un estilo pintoresco y digresivo, infiltrado de socarronerías y causticidades, que en su rigor censorio no admite parangón en nuestras letras. Dispara contra todo lo que se mueve con candor y felonía, con afabilidad y ensañamiento, con ingenuidad y perfidia, en obras vitriólicas llenas —como certeramente señaló Ramón— «de la incongruencia de la vida, de sus tropezones y de esos tiros que muchas veces sucede en la vida que salen por la culata». Detractor impenitente de la democracia (que permite votar «a gentes sin instrucción, sin educación, sin responsabilidad moral o material, sin civismo y sin conciencia de sus actos»), Silverio Lanza anhela quiméricamente un «gobierno dirigido por la aristocracia del saber, del trabajo y de la virtud». Aunque tuvo una época en la que frecuentó los cafés con chubesqui y estrépito de gargajos, no tardó en recluirse desengañado en un caserón de Getafe, tras casarse en 1885 con una mujer quince años mayor que él. Allí subsistió durante casi tres décadas, con la rentita que había heredado de sus padres, como un hidalgo antiguo y observante del débito conyugal (aunque esa observancia nunca fuera recompensada con una prole que anhelaría hasta la muerte). Allí desarrolló aficiones estrambóticas, como la «antropocultura»; y hasta llegó a urdir un sistema estupefaciente de timbres y otros artificios eléctricos que le permitía detectar ladrones.

No sólo dedicó los años de su retiro getafeño a las excentricidades, sin embargo. En 1889, publica *Noticia biográfica acerca del Excmo. Sr. Marqués del Mantillo*, una parábola sobre la rapacería, el chaqueterismo y la incuria moral de los políticos que se anticipa en varias décadas a la *quest* biográfica y a las erudiciones apócrifas de Borges. Al año siguiente, se destapa con la más incendiaria de sus novelas, *Ni en la vida ni en la muerte*, ambientada en una imaginaria Villarruín, una aldea cuyo gobierno se disputan los jueces venales, el clero concupiscente y los caciques ávidos de sangre. Y en 1893 entrega a las imprentas *Artuña*, una novela en dos tomos que puede considerarse una *summa* de las obsesiones lancistas, amén de una de las obras más misóginas de la literatura universal: «Comprendió la mujer —escribe en algún

pasaje— que había sido vencida por la culebra y la odió; pero procuró imitarla para conseguir sin riesgo su victoria, y avanza silenciosamente, se enrosca para ocultarse, se pone erguida cuando se la molesta y se quita la camisa en cuanto encuentra ocasión».

Aquel aborrecedor del sexo femenino también tenía, sin embargo, su corazoncito. Y cuando su esposa fallece en 1896 se zambulle en las tenebrosas aguas de la depresión, de las que vendrá a rescatarlo un jovenzuelo con aspecto de botijo ambulante y voz de trompeta desquiciada llamado Ramón Gómez de la Serna, que le devuelve el entusiasmo por la literatura y lo incita a escribir su última novela, *La rendición de Santiago* (1907), en la que vuelve a arremeter contra todo bicho viviente, y en esta ocasión muy especialmente contra los socialistas, a los que moteja de «majaderos y holgazanes con pretensiones cursis»; la novela, además, es precedida por un prólogo ininteligible y desternillante en el que se hace mofa de la jerga jeroglífica empleada por los críticos literarios. El 30 de abril de 1912, Silverio Lanza dejó por fin que su corazón muriese de hipertrofia. A su entierro sólo acudieron los gatos famélicos, para tumbarse al sol del cementerio, que es el sol de los hombres puros, porque es el que menos calienta.

PEDRO BARRANTES

Si hubiese que establecer un escalafón de escritores dipsómanos (tarea ardua y casi enciclopédica), pocos aportarían un currículum tan profuso como Pedro Barrantes (1860-1912), miembro —como Alejandro Sawa o Ernesto Bark— de una generación de bohemios traspillados que abrevaron sus influencias en el naturalismo de Zola, militaron en el republicanismo más radical y escribieron artículos mercenarios para ganarse el pan (y sobre todo el vino).

Pedro Barrantes había nacido en León, ciudad de la que no tardarían en desertar sus progenitores, escapando de sus acreedores, para instalarse en Valencia. Cuando en junio de 1873 se proclame la República, lo acogerá bajo su égida el gobernador Ramón Chíes, un librepensador que impulsará su vocación literaria. Barrantes publica, bajo el seudónimo de «El Emperador de los Zarrapastrosos», sus primeros poemas, donde la rima tardorromántica se mezcla con la dinamita ideológica, en un batiburrillo que dirige sus invectivas contra los jesuitas, los militares y los caciques.

En 1890, Barrantes publica la versión primeriza de su poemario *Delirium tremens*, que, si bien ya incluye algunos ramalazos de macabrería grotesca, destaca sobre todo por sus composiciones festivas, como cierta «Sátira contra las mujeres que parecen honradas y no lo son». La muerte de su mentor, Ramón Chíes, y la nula repercusión de su poesía lo empujan a la borrachería, la alopecia y la piorrea. Tantos achaques juntos se saldaron con una repentina (y tal vez impostada) conversión religiosa, que al menos le sirvió para publicar en *La Ilustración Católica* crónicas sobre congresos eucarísticos y glosas a las homilías de los párrocos más campazas. En *Tierra y cielo* (1896) reunirá sus poemas más piadosos, en los que reniega de su pasado

«vicioso y paganizante».

Pero hacia 1898 ya lo tenemos otra vez empinando el codo. Por entonces publica unos breves opúsculos de contenido injurioso en los que despotrica contra los más relevantes capitostes de la reacción. El primer damnificado será el general Camilo Polavieja, al que vitupera con endecasílabos lleno de un brío bilioso: «De facciones retrógradas sectario. / Corta estatura. Corta inteligencia. / Fusila con la misma indiferencia / con que pasa las cuentas del rosario». Después la emprenderá, en otro libelo todavía más agrio, con el jesuita Cándido Sanz, a quien atribuye tendencias pederastas: «Pero sin duda tales halagos / placer le causan muy singular, / pues corresponde con palmaditas / dadas con mimo sobre la faz, / y pellizquitos entre las piernas / de los que forman su *troupe* filial». Un tribunal constituido para reprimir los excesos satíricos condena a Barrantes, que fue encerrado en la Cárcel Modelo, donde lo obligaron a ingerir matarratas, causándole una perforación intestinal. Temerosos de que el convicto fuese a expirar, los carceleros lo sacaron de matute de su celda y lo arrumbaron en un carro donde se hacinaban los cadáveres de varios ajusticiados recientes. Un par de días después, Barrantes despertaría en la fosa común del cementerio del Este, espolvoreado de cal viva.

Este Pedro Barrantes que emerge de la tumba como un resucitado se convertirá en uno de los perfiles más emblemáticos de la gallofa madrileña. Entregado al bebercio y con la salud quebrantada, se emplea como hombre de paja de Alejandro Lerroux, firmando los artículos más incendiarios de su diario *El País* a un duro la pieza. Este empleo de testaferro le costaba esporádicas excursiones al calabozo, con su aderezo de descalabraduras y costillas rotas; pero al menos pudo comprarse con el dinero recaudado una dentadura postiza que, antes de recitar sus poemas, se sacaba de la boca y relamía delante de su auditorio.

En 1910 publica una segunda edición, aumentada y corregida, de *Delirium tremens*, donde da rienda a su musa más tremebunda y desquiciada en poemas como «Soliloquio de las rameras» o el

inefable «El enterrador y yo», que todavía sobrecoge por su estética *gore*: «Ahora mata a la muerta. ¿No me entiendes? / Pues por mi fe que el caso es bien sencillo; / pincha su corazón con tu navaja / cual si trataras de matar a un vivo. [...] / No brota sangre; está coagulada. / Extrae ahora la víscera con tino... / que salga entera... ten mucho cuidado... / continúa, rufián... ¡Bravo! ¡Has vencido! / ¡Por fin...! ¡Trae que lo pise, trae que estruje / bajo mis pies su corazón maldito!».

Un día le dio por beber agua, en lugar de vino, y las diñó, según nos cuenta Baroja: «Se encontró enfermo y atacado por una fiebre altísima. Marchó a su pobre chiscón, se metió en la cama y comenzó a delirar. Llamaron a un médico de la casa de socorro, y éste dijo que no bebiera nada, ni agua ni vino, hasta que volviera él. El enfermo estuvo dos días con fiebre alta, y por la madrugada del segundo se despertó muerto de sed, cogió la jarra del agua del lavabo, llenó un vaso y lo bebió, y después otro y otro. Luego se tendió en la cama, y pocos momentos después empezó a quedarse frío y se murió». Amanecía el 10 de octubre de 1912, con una luz indecisa que iba adquiriendo poco a poco el color de una uva moscatel.

ALEJANDRO SAWA

En las postrimerías del siglo XIX, llegaron a Madrid, peregrinos desde la periferia, una remesa de alevines de escritor que entendían su vocación como un asalto a pecho descubierto contra las bayonetas del filisteísmo. Llegaban sin más munición que cuatro lecturas mal digeridas de Baudelaire y sin más armadura que un ardor libertario que luego se iría decantando hacia la resignación o la cólera. Todos ellos encarnaban la figura del paria de las letras: desdeñados por una sociedad que no comprendía su arte, tuvieron que atrincherarse en los andurriales de la marginalidad y, desde allí, enarbolaron la bandera de una literatura andrajosa y contestataria. Entre todos ellos, tal vez fuese Alejandro Sawa (Sevilla, 1862-Madrid, 1909) su prototipo trágico; y también el representante más señero y característico —por la pose orgullosa y la estampa gallarda— de una remesa de letraheridos nómadas que trataron de infundir a nuestro idioma el clima simbolista y socializante que, por entonces, se estilaba en Francia.

Recién llegado a Madrid, el joven y apolíneo Sawa comienza a prodigar su pluma en la prensa y a pasear su estampa byroniana por tabernas y chiscones. De esta primera época datan un puñado de novelas de tono tremebundo y tramas abigarradas en las que denuncia el atraso de las clases populares, la barbarie de los caciques, las iniquidades de los políticos y la lujuria de los curas. Hormigueantes de pulgas y amores sifilíticos, de crímenes que claman al cielo y vituperios que alcanzan la categoría de soflamas, todas ellas languidecen hoy en los desvanes del olvido. En la primera, *La mujer de todo el mundo* (1885), Sawa nos anticipa su asunto desde el mismo título; luego vendrán *Crimen legal* (1886), *Declaración de un vencido* (1887) y *Noche* (1888), desaforadas en su

mixtura de romanticismo meningítico y naturalismo descarnado.

Con apenas veinticinco años, Sawa decide exilarse en París. Allí, empachado de ajenjo y de noches peripatéticas, trabará relación con simbolistas y parnasianos, que lo incorporan a sus farras y devaneos venéreos. Cuando regrese a Madrid, allá por 1896, se erigirá en apóstol de la poesía verlainiana; y divulgará anécdotas que la pluma burlona de Luis Bonafoux se encargará de ridiculizar, inmortalizando la estampa de un Sawa que acude a rendir pleitesía a Victor Hugo y se deja besar por el maestro en la frente que ya nunca más volverá a lavar. Como tantos otros escritores de su generación traspillada y errabunda, Sawa se desgañitó en cientos de crónicas en las que zahirió a los poderosos, evocó los fantasmas dorados de sus maestros y arremetió infatigable —¡hasta descornarse!— contra el caciquismo y la lenidad de los políticos. Tal vez las mejores sean las que dedica a los «liróforos celestes» que perfumaron su estancia en París, a algunos de los cuales sólo llegó a atisbar entre la humareda de los cafés cantantes. Otras crónicas tienen el ardor de la diatriba, la retórica airada del escritor que mira los muros de su patria y llora sobre sus ruinas. En todas ellas, Sawa moja su pluma en un tintero de sangre y de bilis que brinda pasajes enardecidos y retumbantes, llenos de lastimada verdad, y pinta con chafarrinones a veces desgarradores, a veces ingenuos, las geografías de la derrota, que fueron el paisaje habitual de sus días, y el humus fecundo del que brotaba la lucidez casi fosforescente de su escritura, como un carbunclo que resplandece en la noche.

Sawa —lo escribió Manuel Machado, en un poema memorable — había nacido para el placer, pero fue derecho al dolor, como las polillas van derechas a la luz que las abrasa. Alcanzado en sus últimos años por una ceguera que lo obligaba a dictar los artículos a su mujer, Jeanne Poirier, el brío de su escritura se fue ahogando, como un pabilo humeante, hasta que hubo de conformarse con ganarse las lentejas como negro, aliñando con remiendos artículos que luego se publicaban con la firma de Rubén Darío en *La Nación* de Buenos Aires. Sería precisamente Rubén quien impulsaría la publicación póstuma de *Iluminaciones en la sombra* (1910), una

suerte de dietario en el que se congregan nostalgias y aforismos, semblanzas y divagaciones estéticas, despojadas de aquellos fuegos de artificio y apóstrofes un tanto exaltados que caracterizaron las entregas más tempranas de Sawa. Aquí se alternan la clarividencia ácida de quien ya nada tiene que perder con ese patetismo resignado de quien calcina su vida en la búsqueda de un ideal huidizo, tal vez quimérico. A veces arañado por el dolor, a veces trémulo y hasta emocionado, siempre presto al arrebato, Sawa muestra en *Iluminaciones en la sombra* el talento invicto de un escritor que se yergue sobre sus escombros y ofrece una última llamarada de su arte, febril y chisporroteante, antes de arrojarse tétricamente a la tumba.

«¡Qué hermosos días, qué espléndida primavera anticipada, y qué frío hace aquí, en mis entrañas!», escribió Alejandro Sawa, evocando los días en que París era una fiesta. Su muerte, sobrevenida en circunstancias de extrema penuria, inspiraría a Valle-Inclán las páginas inmortales de *Luces de bohemia*, que harían de aquel vencido una estrella victoriosa que nunca se extingue.

CONCHA ESPINA

Decía Gregorio Marañón que, cuando hablaba con Concha Espina (1869-1955), le parecía hallarse ante «la envoltura delicada de una gran novela que nadie ha escrito todavía». Aquella novela se inicia en el pueblo cántabro de Mazcuerras, entre el mar y la montaña. Hija de comerciantes, Concha Espina se educó siempre en su casa, sin asistir nunca a colegios ni universidades. Y se casó, siendo todavía una adolescente de fina nariz recta y grandes ojos un poco adormilados, con un hombre que habría de hacerla muy infeliz. A la postre, se separaría de su marido, haciéndose cargo de sus hijos, entre quienes se contaba el también escritor Víctor de la Serna. En 1909 se estrena como novelista con *La niña de Luzmela*, ambientada en su Mazcuerras natal (que, por decreto gubernativo, pasará años más tarde a llamarse Luzmela).

Coetánea del 98, Concha Espina pertenece estéticamente a la promoción literaria de Pérez de Ayala y Miró. En 1914 publica una novela que se convertirá en su éxito más sonado, *La esfinge maragata*, una obra que formalmente aún respira el aire del modernismo y, sin embargo, está llena de inquietud social y penetración psicológica, con retratos femeninos incisivos y turbadores. A *La esfinge maragata* seguirán otros títulos como *Al amor de las estrellas* (1916), una evocación de las mujeres del Quijote llena de finura y donaire, y, sobre todo, *El metal de los muertos* (1920), una admirable narración social ambientada en las minas de Riotinto. Su popularidad llegó a ser tanta que en 1927 le dedican, por suscripción popular, una estatua de Victorio Macho en los santanderinos jardines de Pereda, que fueron inaugurados por los reyes. En aquella ocasión, Concha Espina depositó al pie del monumento un cofre en el que había guardado algún testimonio de contenido muy delicado, con la petición de que fuese desenterrado

a los setenta años de su muerte. Pero, en una reforma del parque, cambiaron el monumento de emplazamiento, y alguna excavadora municipal y espesa trituró el cofre, haciendo añicos para siempre aquel secreto. Con el advenimiento de la Segunda República, que la envía en misión cultural a América, Concha Espina participa, con Pío Baroja o Manuel Machado, en la fundación de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética. Pero en 1936 —tal vez por influencia de su hijo Víctor— se afilia a la Sección Femenina.

A Concha Espina la guerra la sorprende en su casona solariega de Luzmela, donde habría de soportar diversos saqueos y vejaciones que contaría con serenidad y fina ironía en su interesantísima novela *Retaguardia* (1937), cuyas cuartillas guardaba en una cajita de plomo, en un pequeño foso excavado en el jardín de su casona, a la sombra de las araucarias. Curiosamente, serán sus hijos Luis y Víctor de la Serna los encargados de liberar el pueblo, al frente de las tropas nacionales. Víctor contará luego que, durante todo su cautiverio domiciliario, su madre llevó al cuello una medalla de Santa Casilda, a cuyo dorso estaban grabados el yugo y las flechas de la Falange. Por detalles así, el feminismo sectario ha negado el pan y la sal a Concha Espina, mientras exhuma y vitorea a escritoruchas ínfimas. El hambre, el miedo y el frío que pasó hasta la liberación de su pueblo la dejaron ciega; pero, aun entre tinieblas, siguió escribiendo incansablemente, ayudándose de una plantilla. Aquellos ojos que tanto sabían de vigilias y horizontes, que tanto habían mirado la montaña y el mar, se volvieron desde entonces hacia su mundo interior. Concha Espina escribiría todavía novelas muy valiosas, como *El más fuerte* (1945), una historia de pasiones oscuras y misteriosos atavismos, o *Un valle en el mar* (1949), donde celebró los paisajes de la bahía santanderina y las almas de sus ribereños del Sur. Y dedicaría sendos libros a dilucidar el amor senil de Antonio Machado por Pilar de Valderrama y el amor juvenil de Menéndez Pelayo por Conchita Pintado.

Concha Espina moriría en Madrid un 19 de mayo, como don Marcelino. Tres días antes de hacerlo, todavía tuvo fuerzas para

mandar un artículo a *ABC*, acompañado de un tarjetón en el que escribió, con admirable modestia: «Les agradeceré que lo publiquen cuando buenamente puedan y tengan espacio». En su agonía la asistió otro ilustre colaborador de ese periódico, el padre Félix García. Antes de expirar, preguntó si estaba bonita su ciudad natal, con las glicinas florecidas; bebió como todos los días una copa de champán; pidió que le pusieran sus pendientes y la peinaran para estar arreglada antes de entregar su alma a Dios; y aseguró que sentía dentro de sí una paz maravillosa. Según deseo propio, fue amortajada con un sencillo hábito de la Virgen de los Dolores, descalzos los pies y entre las manos un crucifijo.

En vida, la tropa vil de la Real Academia se negó a apoyar su candidatura al premio instituido por un célebre dinamitero sueco. Y, una vez muerta, los sexadores de la amnesia histórica se despepitan por quitar su nombre a las calles que perpetúan su memoria. Pero, ¿cómo va a celebrar esta época canallesca a una mujer que se pone guapa antes de reunirse con Dios?

FRAY FÉLIX MINAYA

En cualquier país respetuoso de su pasado la aparición de *Defensa de Baler*, narración de fray Félix Minaya (1872-1936) sobre el trágico sitio de once meses sufrido por un destacamento militar (los celebérrimos «Últimos de Filipinas») en la iglesia de Baler, habría sido un acontecimiento. Sobre las vicisitudes ocurridas durante tan afamado episodio sólo contábamos hasta la fecha (aparte del testimonio fragmentario de algún soldado) con la crónica *El sitio de Baler*, publicada por Saturnino Martín Cerezo, teniente al mando del destacamento tras la muerte del capitán Las Morenas. En *El sitio de Baler,* Martín Cerezo hace una crónica pormenorizada de los once meses de asedio, resalta el heroísmo de la mayor parte de los soldados a sus órdenes y hace alarde de sus indudables dotes de mando y estrategia. Pero también revela aspectos más discutibles de su personalidad y una justificación no siempre convincente de algunas decisiones adoptadas durante el encierro.

Cuando preparaba mi novela *Morir bajo tu cielo* tuve ocasión de consultar el manuscrito de esta *Defensa de Baler* que más tarde el gran filipinista Carlos Madrid pondría a disposición del lector curioso. Su autor, el padre franciscano Félix Minaya, fue utilizado por los insurrectos filipinos como emisario para convencer al capitán Las Morenas que entregase la plaza. La rendición no se produjo; y Minaya se negaría a salir de la iglesia tras concluir su embajada, compartiendo la suerte de los soldados españoles. De este modo, sería testigo privilegiado de los avatares ocurridos allí durante los 290 días restantes del asedio. En *Defensa de Baler* se nos cuentan aspectos que el anticlerical Martín Cerezo nos escamoteó (así, por ejemplo, el fervor religioso que galvanizaba a los soldados) y se nos confirma que el fusilamiento de dos

desertores ordenado por el teniente, discutible desde el punto de vista militar, fue además una ignominia, pues no se les permitió confesar sus pecados, habiendo dos frailes en la iglesia. Fray Félix Minaya pasa de puntillas sobre esta gravísima vileza; y nos sugiere que en diversas ocasiones Martín Cerezo actuó muy calculadamente, arrastrando a los soldados en sus desvaríos, para no comprometer su responsabilidad personal. Pero *Defensa de Baler* es un documento valiosísimo también por otras razones. Nos ofrece una visión de los primeros cincuenta días del sitio de Baler desde el bando insurrecto; y, en su tercera y última parte, Minaya nos narra su desgraciada vida tras la rendición del destacamento. Pues, extraña o mezquinamente, el acta de capitulación firmada por Martín Cerezo sólo se preocupa de especificar que la «fuerza sitiada» no quedaría como «prisionera de guerra» y que sería conducida hasta lugar seguro. En cambio, los dos franciscanos que, tras la fallida embajada, habían compartido las penalidades del sitio, fueron apresados por los insurrectos y sufrieron todavía muchos padecimientos (no, por cierto, de la hospitalaria población autóctona, sino de los cabecillas de la revuelta, envenenados de consignas antiespañolas), hasta que los americanos los liberaron. Fray Félix Minaya nos ofrece, además, descripciones muy vívidas de su peregrinar por la selva, en contacto con tribus de negritos e ilongotes.

Sorprende el gallardo estilo de fray Félix Minaya, sobre todo si consideramos que escribió su narración a vuelapluma, sin corregirla apenas. Pero aquellos frailes de antaño tenían un castellano vibrante —fruto de una esmerada formación— que en nada se parece al estilo lamerón y bardaje que emplea la actual clerigalla. Tampoco es comparable, por cierto, la tibieza de esta clerigalla con el dolor ante la patria desmembrada de fray Félix Minaya, que toma vuelo en varios pasajes de su *Defensa de Baler*: «Pobre España, adorada patria, ¡cómo te han puesto! —escribe Minaya—. ¡Eres digna de mejor suerte! ¡Todavía tienes soldados dignos de ti! ¡Despierta y sal del letargo en que yaces, pisoteada y despreciada por los mismos que en otros tiempos te temieron! ¡Ya es hora, despierta, levántate y marcha! ¡Aún tienes hijos que con

gusto te dedicarán todos los latidos de sus corazones, todas las energías de sus almas y hasta la última sangre de sus venas! Por ti, querida España, no perdonarán desvelos, no evitarán sacrificios, no se ocultarán a las fatigas, ni los peligros los acobardarán, ni las calamidades les harán desfallecer. ¡Anda y no retrocedas!».

Pero fray Félix Minaya, a diferencia de nuestros obispones, era un evangelizador y un patriota. Por eso murió en Filipinas, entre los españoles de aquellas islas: «Los vecinos de Baler —escribe hacia el final de su crónica— siempre existirán en mi corazón. Mientras la sangre corra por mis venas, mientras el aire alimente mis pulmones, mientras me quede un momento de vida, su nombre ocupará un lugar preferente en mi corazón. Sí, pueblo querido, te amé, te amo y te amaré». Y, como obras son amores, fray Félix Minaya se quedó en Filipinas hasta que su intrépido corazón entregó el último latido.

PEDRO LUIS DE GÁLVEZ

A Pedro Luis de Gálvez (1882-1940) lo hicimos protagonista de nuestra primera novela, *Las máscaras del héroe*; y ya desde entonces lo hemos tenido siempre subido a la chepa, o siquiera al hombro, como si fuese Flint, el loro de John Silver el Largo. Malagueño del barrio del Perchel, donde aprendió mañas de truhán después de escaparse del seminario de jesuitas, Pedro Luis de Gálvez llega a Madrid con apenas dieciséis años, ingresando como alumno en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pero le gustaba demasiado magrear las teticas de las modelos; y pasó una temporada en el correccional de menores, donde se le fueron afilando los colmillos. Después de mendigar por los ambientes teatreros de Madrid y pasear con las tripas horras por Montmartre, empezó a dar conferencias por los pueblos mineros de Andalucía, donde mezclaba el tema pictórico con las invectivas contra el Rey, a quien acusó en Pueblonuevo del Terrible de padecer supuraciones en una oreja, por culpa de una sífilis mal curada. Por proferir semejante machada, Gálvez se pudriría tres años en el presidio de Ocaña, con la pierna aherrojada por un grillete; allí escribiría en condiciones oprobiosas sus primeros libros, entre los que destaca *Existencias atormentadas o Los aventureros del Arte* (1907), una novela a la vez costumbrista y escabrosa, con su pizquita de picaresca y su perfume (o tufo) zolesco.

Una vez cumplida su condena, Gálvez viaja a Madrid, de donde lo expulsa la miseria; vegeta en Portugal como retratista callejero; sobrevive en París, como corresponsal del diario lisboeta *O Mundo*; escribe, durante la campaña del Barranco del Lobo, crónicas desde Melilla, donde se enriquece vendiendo a los moros mulas de contrabando; y, en fin, retorna a Madrid, para publicar novelitas castizas en *Los Contemporáneos* y *El Cuento Semanal* y

casarse con Carmen Sanz, una meritoria con la que tendrá un hijo que se le morirá al nacer, cuyo cadáver (según cuenta la leyenda) Gálvez paseará por los cafés, metido en una caja de zapatos, mientras pide limosna para su entierro. Tal vez huyendo de su fama macabra (o de las deudas), Gálvez se expatria, incorporándose como soldado de fortuna al ejército del príncipe Guillermo de Wied, aspirante al trono de Albania; y vuelve al Madrid brillante y hambriento de la época, para convertirse en monarca indisputado del sablazo y sumarse, a modo de polizón, a la vanguardia autóctona denominada Ultra, fundada por Rafael Cansinos Assens, que luego dedicará muchas páginas a este bohemio «ulcerado y bueno», pero con los colmillos cada vez más afilados (y retorcidos).

Por supuesto, Gálvez jamás escribió un puñetero poema ultraísta, pues sus versos bebían directamente de la tradición clásica, con su chispita de absenta parisina. En cambio, completó un puñado de sonetos que merecen contarse entre los mejores de nuestra literatura, junto a centenares puramente alimenticios o petitorios, dedicados a sus benefactores más constantes en la dádiva. De estos benefactores haría Gálvez un catastro cínico y pintoresco, *El sable. Arte y modos de sablear* (1925), en el que detalla las mañas y embelecos que había que utilizar para que los hombres más conspicuos de la época aflojaran la guita. Durante todos estos años, huyendo siempre de la justicia por las causas más peregrinas, alternará su residencia entre Madrid y Barcelona, donde escribirá letras para zarzuelas y entremeses sin éxito y montará en globo aerostático. Se une a una mujer llamada Teresa Espíldora, a quien según la leyenda prostituía; pero, leyendo los desgarradores y hermosos poemas que le dedicó, nos parece bastante improbable. Con ella tuvo dos hijos, que sobrevivieron en las condiciones más penosas, siempre a expensas de la caridad ajena, mientras él se debatía entre la amargura y las ansias de venganza. A uno de esos hijos dedicó un soneto estremecedor que empieza así: «Naciste del pecado. Ni mi nombre / te pude dar. Sin padre ni fortuna / rodarás por el mundo. Que ninguna / maldad te asuste ni traición te asombre»; y que, llegado a los tercetos, lanza

esta encomienda atroz: «Tú vengarás lo que conmigo hicieron, / eres la garra que en el mundo dejo / para que hieras a los que a mí me hirieron».

Cuando estalle la Guerra Civil, Gálvez aún tendrá tiempo de soltar la garra, incorporándose —mono de dril con lamparones de grasa o de sangre, pecho cruzado de cananas y pistola al cinto— a las milicias que cercaban la angustia de las casas madrileñas, para llenar de hormigas una boca. Hay quienes lo culpan de la muerte de Pedro Muñoz Seca, atribución que hemos desmentido en nuestro libro *Desgarrados y excéntricos*; y consta que salvó la vida del portero Ricardo Zamora, que escondió en su casa al académico Ricardo León y que aconsejó a Emilio Carrere que se fingiera loco, para pasar la guerra en el manicomio. El ángel y el diablo podían convivir, como marionetas a la greña de un guiñol tremebundo, en el alma de aquel bohemio bronco, patético y genial que fue fusilado el 30 de abril de 1940, a las seis de la mañana, mientras los vencejos chillaban responsos de catorce versos endecasílabos.

IVÁN DE NOGALES

Debemos el descubrimiento de Iván de Nogales (1884-1927), el más raro monstruo de la literatura española, a Ramón Gómez de la Serna, que lo pasea por las páginas de sus mamotretos sobre el café Pombo, donde congrega una fauna estrafalaria y estupefaciente. Iván de Nogales cultivó la poesía eroticolírica, el faquirismo genital, la convocatoria de ectoplasmas, el amaestramiento de pulgas, la dieta vegetariana, el revoloteo teosófico, el nomadismo sentimental y marítimo —con los correspondientes naufragios y gonorreas—, el dadaísmo político, la pintura cubista y la peluquería de sobacos, entre otras muchas disciplinas de gran enjundia y aprovechamiento.

Primogénito del prócer mirobrigense Dionisio de Nogales Delicado, Iván recibió una educación esmerada, pero siendo todavía muy joven ingresó en la marina mercante, deseoso de conocer geografías utópicas y hembras placenteras. En Viena aprendió a rascar las cuerdas del violín; en Lemberg recibió clases de «fotografía trascendental» (disciplina que consiste en impresionar placas de yoduro de plata mediante hipnosis); en Madagascar alternó con faquires que le recomendaron ensartarse agujas en la uretra, para mantener a raya la próstata y facilitar la erección; en el Pireo se incorporó a una colonia naturista que regentaba un hermano de Isadora Duncan; en Salt Lake City convivió con una comunidad de mormones y se hizo adalid de la poligamia; en Berlín, en fin, ingresó en la Sociedad Teosófica, de la que luego sería apóstol activísimo. Así hasta llegar a París, en donde inventó el cubismo (aunque luego llegaran Gris, Picasso y Braque a robarle la idea), pintando retratos de mujeres en cueros al modo de un rompecabezas: una italiana le servía como modelo para el pecho; una griega que había conocido en la colonia

naturista para el vientre; una mormona para los tobillos; y así hasta llegar a las partes pudendas, donde Nogales se hacía un lío, porque había hendido «tantas granadas de carne roja con su yatagán desenvainado» [*sic*] que le daba cierto reparo escoger una y desestimar las otras.

En 1917, de regreso a su Ciudad Rodrigo natal, es elegido alcalde. Como primera medida de choque, ordena la incautación de la cosecha de trigo, para asegurar el abastecimiento de la ciudad; y, acto seguido, impone una multa a una bella mirobrigense a la que había querido seducir, bajo el cargo de «resistencia a la autoridad». Fue también en su breve época de alcalde cuando Iván de Nogales se deja crecer una melena, muy prolija de rizos, que de vez en cuando se tiñe de verde y saca a pasear por la plaza del pueblo, para escándalo de sus paisanos, que no tardan en desalojarlo a gorrazos del término municipal, después de despojarlo de su cargo. Así desembarca Nogales en Madrid, donde pronto se hará notar: primero en la Escuela de Bellas Artes, donde el tío marrano —según nos cuenta Ramón— se empeñaba en peinar con un peinecito de carey las axilas y el vello púbico de las modelos que pintaba, para hacerles cosquillas; luego en las juntas del Ateneo, a las que acudía disfrazado de balance, para protestar por la contabilidad amañada.

En 1921, cuando el ultraísmo ya había calado como una lluvia de licores absurdos en la sensibilidad de las nuevas generaciones, Iván de Nogales se despacha con un libro de un erotismo furioso, titulado *Nueces eroticolíricas, heteroclitorizadas y efervescentes,* que vendía —según nos revela César González-Ruano — acompañado de un cascanueces que entraba en el precio. Por supuesto, las *Nueces eroticolíricas* de Iván de Nogales son poemas siempre delirantes en los que su autor nos narra las más estrafalarias y cosmopolitas proezas sexuales, según se nos avanza en la dedicatoria: «A todos los conejos mundiales, y especialmente a los españoles, y, en fin, a todos los conejillos de Indias que amo tanto». No faltan, sin embargo, en el libro, composiciones en las que el autor descansa, para ofrecernos algún que otro poema candoroso, como el titulado «Idilio lechuziego», donde describe el

apareamiento de las lechuzas con una exactitud que ya quisieran para sí los documentales de Félix Rodríguez de la Fuente: «La lechuza se acerca, se corre; / el lechuzo la pica en el pico, / la pica en la cola, la pica bajito, / la pica en la cresta, ¡encarámase encima!, / ¡encréspanse!, ¡bufan!: / ya hay más lechuzitos».

Era habitual verlo por la calle de Alcalá, acompañado de un lazarillo algo sarasa a quien llamaba Guzmancito, que le sacaba lustre a los zapatos y le rascaba la melena con un tenedor, para aliviársela de piojos y pensamientos impuros. Todavía antes de morir prematuramente publicaría algunos opúsculos de asunto feminista, como el titulado *La mujer, primer pintor de la humanidad,* donde llega a la conclusión de que las pinturas rupestres son obra de manos femeninas, debido al escaso grosor de su trazo dactilar, pues los hombres trogloditas «tendrían unas manazas que seguramente serían mayores que las del obrero manual de hoy». Como era millonario, pudo permitirse el lujo de exiliarse de España cuando Primo de Rivera empezó a dictar ordenanzas contra el piropo. Y murió en Hendaya en 1927, tal vez sifilítico, como no podía ser menos en un plusmarquista venéreo. Ignoro si habrá conseguido que le abran las puertas del cielo; pero si es así me compadezco de los ángeles, cuyos sobacos como algodón de azúcar ya habrán probado el puñetero peinecito de carey de Iván de Nogales.

DIEGO SAN JOSÉ

A Diego San José (1884-1962) lo incluye Federico Carlos Sáinz de Robles, junto a Eduardo Zamacois, Joaquín Belda, Alberto Insúa o El Caballero Audaz, entre los autores que compusieron la llamada «Promoción de *El Cuento Semanal*», acogotados entre los gigantes del 98 y los cabezudos del 27 y encasillados absurdamente como autores de «literatura galante» y erótica. Diego San José, desde luego, jamás fue autor de literatura galante, por más que todas sus novelas tengan un regusto muy galano y añejo. Madrileñista contumaz y apasionado, había nacido en la muy castiza calle de la Torrecilla del Leal, en el seno de una familia acomodada. Aunque sus padres le buscaron diversas ocupaciones provechosas, llegando incluso a encontrarle acomodo en la secretaría particular de Canalejas, Diego San José mostró desde la infancia una querencia irrefrenable hacia el oficio menos provechoso del mundo, que es el de emborronar cuartillas.

Con los veinte años recién cumplidos, publica sus primeras colaboraciones en *Madrid Cómico*; y en 1908 consigue estrenar una comedia en verso titulada *El último amor*, sobre los devaneos de Lope de Vega. Desde entonces, su actividad literaria y periodística será frenética: miles de artículos en periódicos tan diversos como *ABC, El Imparcial, El Liberal* y *La Noche*; sesenta novelas cortas aparecidas en *Los Contemporáneos, La Novela Semanal* y demás publicaciones populares de la época; y más de treinta libros en los que se alternan el cuadro de costumbres (*Los hijos del hampa*), la arqueología madrileñista (*Mentidero de Madrid*), la poesía (*Rufianescas*, *Hidalgos y plebeyos*), la novela histórica (*Cuando el motín de las capas*, *La corte del rey embrujado*) y la novela picaresca, donde el talento arcaizante y mimético de Diego San José alcanza sus más altas cotas imitando a Castillo Solórzano y Salas

Barbadillo, en títulos como *Mozas del partido* (1913) o *Ginés de Pasamonte* (1922). En esta última, narrada en primera persona, reconstruye una imaginaria vida del personaje cervantino en la que no rehúye los tópicos más característicos y suculentos del género. A la postre, el lector acaba encariñándose con el protagonista, a pesar de las trapacerías y vilezas que amontona en su currículum, como ocurre con otros personajes de Diego San José, ganapanes, truhanes y musas del arroyo a los que siempre retrata con contagiosa cordialidad.

No descuidó tampoco Diego San José el cultivo de la zarzuela y la refundición de obras clásicas como *Fuenteovejuna*; y todavía le sobraron algunos gracejos para escribir la letra del popular villancico *Arre, borriquito*. Asiduo de la tertulia de El Gato Negro, en las trastiendas del Parnaso le adjudicaron el apodo un tanto injurioso de «El Menino», que aludía a su estatura más bien chiquita y a su estampa cabezona. Amaba tanto a los clásicos que se indignó con la *boutade* de un juvenil César González-Ruano en el Ateneo, cuando acusó al manco Cervantes de escribir el *Quijote* con los pies. Ruano le dedicará luego un sañudo retrato en sus memorias que denota una enemistad enquistada y un tanto supurante. Hombre de ideas liberales que nunca fueron demasiado extremistas, su amistad con el escritor y político gallego Ramón Fernández Mato le valió una sinecura en la Dirección General de Seguridad, que junto a un puñado de artículos un tanto incendiarios durante la Guerra Civil justificarían su detención cuando las tropas nacionales entraron en Madrid. Condenado a muerte por un consejo de guerra, San José logró que varias personalidades —Emilio Carrere, Joaquín Álvarez Quintero, el empresario teatral Tirso Escudero— testificasen en su favor, sin demasiado éxito. Sería la intervención decidida del general Millán Astray, que siempre había leído con gusto a San José, la que logre que le conmuten la pena de muerte por una de treinta años de prisión que empezó a cumplir en la isla de San Simón, en la ría de Vigo. Tras conseguir nuevas reducciones de su condena, Diego San José saldrá de la cárcel a principios de 1944, instalándose desde entonces con su familia en Redondela, acogido al generoso

mecenazgo del industrial José Regojo, a quien desde entonces llamó «su conde de Lemos». Aunque publicó algunas colaboraciones en *El Faro de Vigo* y llegó a editar unas *Estampas nuevas del Madrid viejo* (1947), la mayor parte de su obra de las últimas dos décadas —en donde se cuentan novelas, dramas teatrales y algún libro de memorias— permanece inédita.

No ha ocurrido así con su estremecedor testimonio *De cárcel en cárcel*, donde narra su triste y vapuleada vida de recluso. En estas páginas en carne viva nos hallamos con el Diego San José más doliente y despojado de galas literarias, el Diego San José más emocionante y aterido, en una narración en la que los negros zarpazos de la angustia se alternan con leves chisporroteos de un humor mohíno, y donde de vez en cuando resplandecen bellísimas páginas elegíacas, como las que dedica a la muerte de Antonio de Hoyos y Vinent, o a las postrimerías de Pedro Luis de Gálvez, insigne sonetista y sablista temible, que a diferencia de él no pudieron contarlo.

ELIODORO PUCHE

La leyenda, fomentada por César González-Ruano, pretende que Eliodoro Puche (1885-1964) se extirpó la H inicial de su nombre en homenaje a la madre analfabeta, que le escribía cartas regadas de faltas de ortografía. Pero, al parecer, la excentricidad ortográfica no se debía tanto a la ignorancia de la madre de Puche, mujer bastante instruida para la época, como a la estrambótica manía del padre, que impuso a sus hijos, desde el bautismo, la lealtad a la letra E: Estrella, Eloy, Emilio y finalmente… Eliodoro. Nuestro poeta nace un 5 de abril en Lorca, la «ciudad del Sol», lo que convierte su nombre de pila, tan paganamente sonoro, en un recordatorio incesante de sus orígenes. La posición medianamente holgada del padre le permitirá estudiar el bachillerato por libre y más tarde la carrera de Leyes, que Eliodoro completaría, aunque sólo fuese para incorporar el título de abogado al membrete de sus cartas. A diferencia de lo que suele ocurrir con la mayoría de sus conmilitones en la tropa bohemia, la poesía de Eliodoro Puche rehúye la introspección autobiográfica (o la suple por ensoñaciones alegóricas), lo cual nos impide rastrear sus mocedades, tal vez amenizadas por alguna estancia en París que alimentase sus mitologías y también su conocimiento renqueante de la lengua francesa. Pero, desde luego, leyó por aquellos años con gran aprovechamiento a Baudelaire y Verlaine; y enseguida quiso trasplantar el malditismo de Montmartre a las latitudes murcianas, una empresa tan inverosímil como el cultivo del plátano en la Antártida.

A imitación del hijo pródigo de la parábola, Eliodoro Puche reclama a su padre la parte de la hacienda que le corresponde (pretensión que su padre rebaja proponiéndole el pago de una modesta asignación mensual) y se marcha a la conquista de

Madrid. En sus correrías etílicas lo acompañan personajes tan familiares como Pedro Luis de Gálvez o Iván de Nogales, que será quien introduzca a Puche en las tertulias sabatinas de Pombo, donde Ramón ejerce de apacentador de monstruos. En 1917 publica, sufragado de su bolsillo, su primer poemario, *Libro de los elogios galantes y los crepúsculos de otoño,* que bebe sin rebozo en los manantiales simbolistas de Verlaine. Son los años en los que, para distraer el celibato, Puche insiste en sus excursiones noctívagas, durante las cuales ausculta el temblor de las estrellas y aspira el olor de la luna (tan parecido al de los nardos marchitos), mientras su alma, que ha crecido bajo el sol cenital de Lorca, se anega de nocturnidad y alevosía. Fruto de estas andanzas será su segundo libro, *Corazón de la noche* (1918), con dedicatoria un tanto pretenciosa a Enrique de Mesa, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez (que jamás se dieron por aludidos) y una semblanza lírica que, a modo de introducción, firma Rafael Cansinos Assens, con su peculiar estilo talmúdico y churrigueresco.

Inevitablemente, el modernista Puche acabaría incorporado a las filas del ultraísmo, la vanguardia autóctona capitaneada por Cansinos. Fruto de este sarpullido vanguardista será su tercer libro, *Motivos líricos* (1919), en el que reniega tácitamente de los postulados caducos del modernismo para impostar una voz permeable a las novedades que por entonces empezaban a fraguarse. Hacia 1920, encontramos su nombre en todas las algaradas ultraístas, repartiéndose eucarísticamente en revistas y cenáculos, dividiendo su fervor de neófito entre la tertulia itinerante de Cansinos y las escaramuzas con Vicente Huidobro. La editorial Mundo Latino, que acababa de darse el batacazo con la revista *Cervantes*, albergue de los moscones ultraístas, se resigna a publicar sus traducciones de Verlaine, que entregaba en «hojas de papel sucio garrapateado a lápiz en las tabernas y llenas de salpicones de vinazo», con una caligrafía próxima al jeroglífico que los cajistas de imprenta, poco versados en los dialectos de la ebriedad, no acertaban a descifrar. Durante estos años tal vez mantuvo un idilio platónico (y asimétrico, pues nunca obtuvo de ella otra correspondencia que la meramente epistolar, y aun con

cuentagotas) con la cubana Aurora Guilmain, hermana del traductor y periodista Andrés Guilmain, a la que invocará profusamente en sus poemas de posguerra.

Aún seguirá Puche pordioseando por Madrid un espejismo de gloria hasta que la muerte de su padre, en 1928, lo obliga a hacerse cargo de la hacienda familiar. En Lorca, recluido en su casona de la calle de las Barandillas, se dedicará a evocar morosamente los años heroicos en que su sed de ascenso le infundió la quimera de encaramarse en los cuernos de la luna. Todavía en junio de 1930 acude a visitarlo a Lorca Pedro Luis de Gálvez, a bordo de un aeroplano conducido por la aviadora Elvira Muñoz, acontecimiento epifánico que podría interpretarse como una especie de *happening* ultraísta; pero poco a poco la figura del emigrado Puche se desdibuja e incorpora a los regimientos incontables del olvido. Resignado a su postergación, alienta la amistad con escritores locales y estampa su firma en algunas revistas lorquinas, como *Tontolín*, antes de asumir la dirección de un semanario de inspiración radical-socialista, *El Pueblo*, desde donde ejercerá el apostolado del republicanismo con el entusiasmo de quien se apunta a todos los *ismos*, un poco por inercia y otro poco por tremendismo, que fue el *ismo* predilecto de aquella generación de bohemios descatalogados.

El Pueblo salió con puntualidad más o menos averiada hasta finales de 1932, pero su dirección nunca acaparó por completo los ímpetus de Puche, que siguió ejercitándose en una poesía cada vez más reflexiva, extirpada ya de impostaciones ultraístas, en la que vuelve a sus temas más habituales. Fruto de este decantamiento hacia un simbolismo introspectivo es su cuarto libro, *Colección de poemas* (1936), que a la sombra de un título tan desganado cobija las reflexiones rimadas —muy influidas por Antonio Machado— de un solitario que dialoga con su propia sombra, mientras la noche se derrama por los confines. En ese mismo año de 1936 las autoridades locales, quizá guiadas por el prestigio intelectual de Puche, le encargan la vigilancia del tesoro artístico de la ciudad de Lorca, y más concretamente de la biblioteca de la casa de Guevara.

Cuando estalle la contienda y lo destinen a Mula, como juez

de paz, perseverará en sus hábitos, originando una jurisprudencia veteada de chispazos de lucidez y estrambóticas arbitrariedades. En Mula adquirirá el vicio de jugar al julepe; y también el de incautarse de anécdotas ajenas, en su mayoría truculentas, como la de atribuirse la detención del poeta Emilio Carrere, dudoso honor que correspondía a su cofrade Gálvez. La muerte de su madre en 1938, seguida de una condena por «auxilio a la rebelión», colaborarán en el desintegramiento espiritual de Puche, a quien sólo asiste la poesía, desnuda ya de los oropeles de antaño y penetrada de un dolor más reflexivo que plañidero en el que siempre pululan el fantasma de la libertad y el fantasma más desvanecido del amor. Durante los cuatro años que dura su encierro en las cárceles de Murcia, Mula, Totana y Lorca, Puche escribe con pulsión grafómana varios libros: *Las alas en el aire*, donde asoma el hondo y contenido clamor de un hombre casi exhausto que aún se resiste a claudicar; *Carceleras*, poemas de concisión casi epigramática, entre la dolora campoamorina y el proverbio machadiano; y *El marinero de amor*, una ficción alegórica dedicada a esa remotísima Aurora Guilmain, que quizá para entonces ya sólo fuese la reminiscencia de una musa desvanecida. Cuando Eliodoro Puche salga de prisión es un hombre prematuramente envejecido con pocas ganas de jaleo.

En 1958, un joven poeta malagueño, Manuel Alcántara, viaja hasta Lorca para ofrecer un recital de sus versos. A su maestro, César González-Ruano, le ha escuchado referir anécdotas sobre un lorquino llamado Eliodoro Puche y solicita que se lo presenten. Luego, de regreso a Madrid, Alcántara actuará de emisario ante Ruano, enviándole los respetos de Puche; y Ruano, que siempre mantuvo intacta su veneración hacia los poetas del arroyo (quizá porque los confundía con *bibelots* y, al incorporarlos a su literatura, se figuraba que se los estaba apropiando), organizó una excursión a Lorca con un séquito de escritores de última hornada.

Un puñado de amigos sufragarán a Puche, en 1961, la edición de su último libro, *Poemas inéditos*, que se inicia con una invocación a Antonio Machado («Iba contigo, Antonio, / por soledades hondas / una tarde cualquiera / de trinos y de rosas») y

se vertebra en torno al tañido melancólico de las campanas y la luz cambiante de Lorca, cuya declinación es una metáfora de la muerte que ya lo acecha. Y que por fin lo cazará el 13 de junio de 1964, bajo el auspicio de una noche sin luna que, en el vértigo del último estertor, quizá recordase a Eliodoro Puche otras noches más jóvenes, incendiadas por la cafeína de las metáforas.

FERNANDO VILLEGAS ESTRADA

Evocamos a un raro tan raro que ni siquiera sabemos qué pinta tenía, pues nunca se hizo un retrato; o, si se lo hizo, quedó perdido en alguna mudanza o desahucio. Tampoco sabemos las fechas de su natalicio y defunción, de modo que hablar de Fernando Villegas Estrada es tanto como invocar un espectro. En uno de sus poemas se describió así: «Soy feo: el perfil brusco, la nariz de Cyrano. / Llevo siempre un vestido oscuro, azul o gris, / y quiero dar a todos la gracia de mi mano, / con una aristocracia de Francisco de Asís». A falta de fotografías que testimonien su fealdad, contamos con las semblanzas que le dedicaron César González-Ruano y Alfredo Marquerie: el primero lo recuerda pequeño, con cara de guillotinado y ojos de loco acorralado; el segundo destaca sus manos nerviosas, su gran nuez «que subía y bajaba por su delgado cuello de pollo desplumado, y una voz nasal, cortante, impertinente, despreciativa».

Ruano afirma que había «nacido en la Andalucía»; y aventura que su edad rondaría «los cuarenta allá por 1925». Había estudiado medicina en Madrid, donde frecuentó las pensiones rumorosas de ronquidos y gargajos; y luego recorrería como médico rural los pueblos duros y terribles de Castilla, repartiendo cataplasmas, vermífugos y lavativas. En 1913 publica *El buen Kong-Sol-Ador (Quisicosa fantástico-china)*, un delirante vodevil sicalíptico protagonizado por un chino «tocador de clarinete» que, víctima de un naufragio, llega a nado a una isla habitada por amazonas con furor uterino que se abalanzan al alimón sobre él; como no puede satisfacerlas a todas, tiene que inventar «un aparato que lleva mi nombre, con dos peras de caucho, una para pulverizaciones frías y otra para calientes». El vodevil se remata con un cuplé muy picantón, que no reproduciremos para no soliviantar a nuestros

lectores más castos.

En 1913, Villegas Estrada consigue plaza de médico en Burgos, donde se enamorará sin suerte de una damita rubia «que tocaba el piano». Además de profesar amores tan cloróticos, Villegas colabora en la prensa local y escribe *La risa del diablo* (1918), una farsa carnavalesca y macabra que estrenaría en la ciudad del Arlanzón, con decorados y figurines del pintor Manuel Redondo, el mismo que más tarde ilustrará su *Café romántico*. En 1918, sin embargo, Villegas es trasladado a Carbonero el Mayor, un pueblo de Segovia donde, cuando se declare la pandemia de gripe, se negará a detener la mortandad, alegando que profesa ideas malthusianas y que, por tanto, cree conveniente que se diezme la población, para robustecimiento de la especie. Marquerie afirma que Villegas fue procesado e inhabilitado durante varios años; purgada su falta, las autoridades sanitarias le ofrecieron plaza en una casa de socorro de Madrid. Por fin podría respirar «el vaho azulino y espeso» de los cafés, por el que siempre había suspirado.

La presencia del médico poeta en la capital se hizo notar enseguida, pues desatendía a sus pacientes para escaparse al café Varela, cónclave de bohemios y anarquistas, donde recitaba sus poemas con voz desgañitada. Otras veces no podía atenderlos porque había empeñado su botiquín para comprarse un litro de aguardiente. En los ratos de lucidez, fue escribiendo el mencionado *Café romántico y otros poemas* (1927), que el cachondo de Ruano califica en el prólogo de «libro prócer para el que yo vaticino el laurel y la rosa». En sus poemas, Villegas canta los amores embusteros, las verbenas con olor a churros, pero sobre todo —haciendo honor al título— los cafés antiguos, donde «en un fondo oscuro, toca un violín barato, / y viene a saludarme, con su runrún sonoro, / zalamero y pacífico, mi buen amigo el gato». Tampoco faltan las evocaciones entre galantes y truculentas del Colegio de San Carlos, donde cursó sus estudios: «¿Te acuerdas tú de aquella lección de Anatomía? / Fue una tarde de otoño que hicimos disección. / En la mesa de mármol del anfiteatro, había / el cadáver de una mujer sin corazón».

Fernando Villegas Estrada consumió los últimos años de su existencia en un tráfago de viajes absurdos, experiencias ocultistas y dietas obligadas que lo condujeron a la caquexia. Marqueríe nos cuenta que sólo se alimentaba de café con leche, para no ingerir toxinas; también nos detalla cierto viaje que hizo a París, del que volvió muy defraudado, porque vio la ciudad muy cambiada respecto a sus ensoñaciones. Hacia el final de sus días, abandonó la medicina, o tal vez la medicina lo abandonó a él, y durmió a la intemperie, en compañía del niño poeta Armando Buscarini, al que hacía «confidencias misteriosas» sobre los habitantes de la luna. Debió de extinguirse algún día sin calendario, tal vez entre la escombrera humana ocasionada por la Guerra Civil, habitante de sus quimeras, lanzando alaridos a la noche que se quedaba callada y mohína. Marqueríe lo recuerda, en sus días postreros, reducido a la osamenta y con los ojos esmaltados de fiebre, rompiendo en añicos sus poemas, para que nadie pudiera copiárselos. Así, al menos, murió con el consuelo de no haber dejado discípulos ni imitadores ni plagiarios. Ese pírrico consuelo que les queda a los espectros.

GONZALO SEIJAS

La literatura, como las religiones, propende a la jerarquía; y ni siquiera el rudo noviciado de la bohemia escapa a cierta ordenación estamental. Rafael Cansinos Assens, cuando hace recuento de poetas traspillados, menciona a Gonzalo Seijas en último lugar. Incluso Pedro Luis de Gálvez, al establecer una clasificación de los distintos especímenes de sablista, propone a Gonzalo Seijas como paradigma del «profesional descarado» que, en su afán recaudador, dedica libros ajenos como si fuesen suyos y traiciona las amistades.

Para agilizar esta labor, Gonzalo Seijas elaboró un catastro de víctimas, ordenado alfabéticamente, con sabrosas notas al margen, en el que llegó a censar a cerca de cuatro mil víctimas (o *pacientes*, en la jerga golfemia). Este catastro, que circuló a modo de devocionario entre el gremio de garduñas, se convertiría pronto en brújula de galloferos recién llegados a la Corte y circuló en copias de caligrafía destartalada, confeccionadas por amanuenses que quizá incorporasen al *corpus* central de Seijas algún dato de cosecha propia. Tal fue el éxito del catastro que Gonzalo Seijas empezó a cobrar comisiones a quienes lo utilizaban como guía para ablandar donantes. Y se cuenta que el mismísimo Gálvez lo empleó como falsilla para escribir su alucinante *El sable. Arte y modos de sablear* (1925), uno de los libros más caninos, desgarrados y sinvergüenzas de la historia de nuestra literatura.

Gonzalo Seijas había nacido —según nos enseña Emilio Carrere— en alguna aldea nunca determinada de Galicia, en torno a 1885. Con apenas dieciocho años decidió trasladarse a la capital, dispuesto a embarcarse en absurdas andanzas cortesanas y a colaborar activamente en los periódicos con artículos perfumados de meigas y morriñas. Por entonces, la estampa de Seijas recordaba

bastante al Rodolfo de Mürger; y su retrato habría podido comparecer en el frontispicio de una nueva edición de *Escenas de la vida bohemia*: alto y delgado, su cuerpo se bamboleaba al andar con una cadencia sonámbula; una copiosa cabellera enmarcaba su rostro exangüe; sus ojos entornados, medio azules, medio verdes, recordaban la tonalidad del ajenjo; y un bigotillo rubio suavizaba la línea de unos labios donde la alegría parecía llanto y el llanto sonrisa.

¿De dónde nace esta discreta melancolía? No del hambre que le ruge en las tripas como un león con piorrea, ni de la soledad casi eremítica que pesa sobre sus párpados como un sueño inacabable; ni siquiera de su anonimato o escasa relevancia literaria, que le hacen merodear inútilmente las redacciones de los periódicos. Al parecer, bajo la tragedia cotidiana de la carne mal vestida y las tripas descomulgadas y los bolsillos del gabán abarrotados de artículos inéditos, otra tragedia más íntima atribulaba a Seijas. Y es que había amado a una muchacha de su aldea con ese amor arbitrario y platónico que sólo practican los solitarios; y el rechazo sufrido le había infundido una tristeza dulce que rehuía el acceso de rabia o el improperio; pero que, a la larga, acabaría degenerando en bellaquería y mordacidad.

No sé si por camuflar su bribonería o por dárselas de dandy, Seijas comenzó a hacerse célebre por sus pintorescos gorros y sombreros. Su obsesión por esta prenda llegó a ser tan absorbente que en *La confesión* (1914) formularía una teoría disparatada, en la que vinculaba la elección del modelo de sombrero con la psicología de su propietario. *La confesión* constituye una colectánea de relatos envuelta en ese aroma casi póstumo, heredero de Daudet, que envuelve la realidad con un cendal blanco. Libro apadrinado por Emilio Carrere y Eduardo Zamacois (que lo lastran respectivamente con un prefacio y un epílogo salpicados de lugares comunes y algún caritativo ditirambo de propinilla), contiene títulos que merecerían el premio de la reimpresión, junto a otros que nos aturden con su faramalla modernista.

Quizá porque Seijas postulaba una actitud estética obsolescente, quizá porque los libreros no accedieron a exhibirlo

en sus escaparates —dada la fama trapacera de su autor—, *La confesión* mantendría casi intacta su tirada. Inasequible al desaliento, nuestro autor recopilará entonces las migajas de su pundonor en *Lo irreparable* (1915), un boceto de comedia escrito en colaboración con José Reygadas, periodista fullero y habitual de esos banquetes frecuentados por garduñas y resentidos en los que se administran las canonjías literarias. Pero tampoco este segundo asalto a las imprentas rendirá frutos. Y Seijas, despechado, renegará desde entonces de la literatura, para encomendarse a la rapiña con devoto nihilismo. A veces, cuando la recaudación de los sablazos le permitía estos dispendios, derrumbaba su cuerpo entumecido sobre los jergones de la pensión de Han de Islandia, la más piojosa y gargajosa de todo Madrid, allá en la calle de la Madera, donde siglos atrás había vivido Quevedo.

Hacia 1918 Seijas había hecho del sablazo una práctica casi burocrática; y participaba de un negocio sórdido instalado por unos enterradores en la calle del Pez, en el que se vendían por precios módicos ropas recién despojadas a los cadáveres del cementerio del Este. De estas transacciones macabras vino a rescatarlo una paisana, algo jamona y muy dadivosa de su belleza, que regentaba una pensión en la plaza de los Mostenses, con la que se amancebaría de inmediato. Allá por 1921, en la pensión donde Seijas ejerce de gerente consorte, se hospedarán tres catalanes de aspecto cetrino y mirada huidiza: se llaman Mateu, Casanellas y Nicolau; y tripulan una moto con sidecar, en cuyo fondo guardan una ametralladora bien provista de munición que descargarán contra Eduardo Dato, jefe del Gobierno y artífice de una ley de fugas que favorecía el gatillo fácil contra los anarquistas. A Gonzalo Seijas lo detuvieron por cómplice o encubridor y lo condenaron, tras juicio sumarísimo, a cadena perpetua en un presidio o fortaleza de Mallorca famoso (pero tal vez sea una leyenda) por las depuraciones periódicas que su alcaide organizaba, para renovar la población penitenciaria.

Gonzalo Seijas se extinguió en fecha indeterminada, seguramente a manos de sus carceleros, que se entretenían liberando a los presos y ejercitando con ellos el tiro al pichón.

Nadie denunció su muerte ni profirió epicedios sobre su tumba: después de todo, Seijas había sido un desclasado, incluso en el estamento subterráneo de la bohemia.

PEDRO MOURLANE MICHELENA

«Del Pirineo vasco somos», confesaba el irunés Pedro Mourlane Michelena (1888-1955) cuando le inquirían por sus orígenes. Huérfano de padre desde muy niño, se crío en el Bearne con la madre de familia francesa, que le transmitió el amor por una monarquía de reyes que se ponen a jugar con los aldeanos a la pelota en la pared de las iglesias. Hacia 1915, ya le había dado tiempo de completar sus estudios en Medicina e Historia, escribir algunos poemas bisoños y pronunciar decenas de conferencias con su verbo ático y exacto. Y ese mismo año publica un libro de título cervantino y prosa con efluvios de mármol, *El discurso de las armas y de las letras*. En él reúne un puñado de artículos de sintaxis esmeradísima, siempre con la Gran Guerra al fondo.

Hay en la prosa de Mourlane Michelena una esbeltez de columna dórica, y también una nostalgia de universos periclitados: defiende el heroísmo de la caballería, la dorada arquitectura de las catedrales que tiemblan bajo el acoso de la pólvora, la elegancia leída de los militares franceses. En todos sus artículos, toma como excusa una anécdota bélica para desplegar una apabullante panoplia de erudiciones, engarzadas con una rara mezcla de solemnidad e ironía. No se recata de proclamar su apasionada francofilia ni de lanzar sarcasmos contra los teutones; aunque tampoco se priva de algunos exabruptos antisemitas. Y en todo el libro subyace, como una música en sordina, un cierto entendimiento de la guerra como «higiene necesaria» de la que surgirá un mundo más decoroso y estético.

Corrían años de enriquecimiento rápido y ebullición cultural para Bilbao. Este clima jubiloso favorecería la aparición, en 1917, de la revista *Hermes,* que a lo largo de ochenta y cinco números (hasta 1922) brindaría sus páginas a los autores más influyentes,

desde Eugenio d'Ors a Juan Ramón Jiménez, pasando por Ortega y Gasset y hasta Ezra Pound. Y, junto a ellos, una generación de escritores vascos congregados en torno a un nuevo clasicismo que se oponía por igual a la estética decadente *fin de siècle* y al fervor un poco tarambana de las vanguardias. Acogidos bajo el marbete de Escuela Romana del Pirineo, entre sus integrantes se contarían, además de Mourlane, Ramón de Basterra, Ramiro de Maeztu o Rafael Sánchez Mazas. Todos ellos respiraban todavía las últimas vaharadas del modernismo, mezcladas con ensoñaciones paleofascistas en las que Bilbao se erigía como una Arcadia que se mira en las brumas glaciales de los Pirineos.

En 1924, Mourlane Michelena funda un diario vespertino de vida efímera, *La Noche*, que según González-Ruano fracasó por estar demasiado bien escrito. Luego sostendría una sección diaria en *El Liberal* de Bilbao, que también llegaría a dirigir. Y, tras la caída de la monarquía, Mourlane empieza a colaborar en el orteguiano *El Sol*; con un artículo de tema heráldico publicado en este diario obtendrá en 1935 el Premio Luca de Tena. Falangista de primera hornada, fue el único entre aquella cohorte de prosistas con nostalgia de imperio a quien sus camaradas no se atrevían a tutear. Mourlane Michelena siempre fue (también para el propio José Antonio) «don Pedro», y siempre desempeñó ante la camada de alevines falangistas el papel de *magister* o *primus inter pares*. Por supuesto, participó en aquella célebre velada, celebrada en el restorán Or-Kon-Pon, en la que se compuso el *Cara al sol*, aunque todos los cronistas del suceso (de Foxá a Ridruejo, pasando por Miquelarena) coincidan en atribuirle un papel más bien ornamental. Suyo es, al parecer, el verso: «Que por cielo, tierra y mar se espera». Menos aún hizo Agustín Aznar, que sólo se encargaba de vigilar la puerta del restorán, por si había que disolver la reunión.

A la conclusión de la Guerra Civil, *El Sol* sería reconvertido en el diario *Arriba*, en el que Mourlane Michelena seguiría publicando sus finos artículos hasta la muerte. Hombre humilde hasta lo enfermizo, ascético y candoroso, tendía a embellecer todo aquello de lo que hablaba. Veía princesas donde sólo había maritornes; y

caballeros donde sólo quedaban rufianes. Vivía en un sueño de impasible elegancia, en un esteticismo prerrafaelita habitado de sublimes arcanos. «Gran caballero pobre», como lo definió su amigo y discípulo Sánchez Mazas, dejó —como Sócrates— sus mejores palabras temblando en la conversación, para que sus discípulos las comulgaran con devoción eucarística, pero no tuvo un Platón que las inmortalizara. Hay en la corta obra de Mourlane una nostalgia de horizontes imperiales que no empece la nostalgia de esa tierra vasca «que nos llega del fondo de las edades y nos brizó la cuna». La tragedia de Mourlane Michelena, como la de tantos otros falangistas, es que nadie se encarga ahora de brizarles la sepultura.

Con carácter póstumo, se publicó su *Arte de repensar los lugares comunes* (1955), donde glosa con prosa de orfebre frases hechas que vuelve a pasear por la galería de espejos de su erudición inagotable. Y, al parecer, dejó a medio escribir una *Historia de los heterodoxos vascongados* con la que pretendía emular la obra de Menéndez Pelayo. Dada la magnitud megalómana de aquel empeño murió, inevitablemente, de hemorragia cerebral.

RAFAEL ALBERTO ARRIETA

Rescaté un ejemplar de *El encantamiento de las sombras*, de Rafael Alberto Arrieta (1889-1968), en una babélica librería de viejo porteña. Nada sabía yo entonces de su autor; ni de sus avatares biográficos ni de sus muy disciplinados fervores literarios. El volumen, adormecido por el paciente polvo, aún estaba intonso; los pliegues de papel, salpicados de hongos, exhalaban el aroma decrépito de la humedad; y la encoladura del lomo se resquebrajó como una mariposa disecada apenas inicié la primera inspección. En la «Advertencia del editor», Arrieta reconocía que el asunto del libro era la bibliomanía; en su prosa había una voluta de traviesa inteligencia, una pirueta de discreta burla y, sobre todo, una declaración sin ambages de patología libresca, que es la enfermedad más crónica de cuantas padezco.

Por simpatía instintiva adquirí aquel libro; por simpatía deliberada me apresuré a leerlo. Así fue como pude saborear pasajes como el que Arrieta incluye bajo el epígrafe de «Encrucijada»: «¿Qué mano invisible puso este libro a nuestro alcance? ¿Qué misteriosa influencia nos impulsó a leerlo? Si hubiéramos seguido ignorando su existencia, si todas sus semillas que fructificaron en nosotros —de modo tal que las creímos preexistentes en el espíritu y sólo reveladas por la lectura— se hubieran malogrado: ¿cómo seríamos ahora? ¿Qué parte indeterminable de nuestra alma hubiera permanecido estéril? ¿Qué no hubiera sido y qué continuaría siendo en lo recóndito de nuestro ser moral?».

Rafael Alberto Arrieta nació en Rauch, un pueblo de la provincia de Buenos Aires, hijo de padres vascos, y se crio (salvo una breve estancia en San Sebastián) en La Plata, donde cursaría el bachillerato y se haría profesor de literatura, tras abandonar una

licenciatura en Leyes. Desde la primera juventud, Arrieta empieza a publicar una serie de poemarios —*Alma y momento* (1910), *El espejo de la fuente* (1912), *Las noches de oro* (1917) o *Fugacidad* (1921)— en los que declara los rasgos distintivos de su escritura: delicadeza en los matices, renuncia al exceso y preferencia por el recogimiento interior, por los paisajes solitarios del alma, por los climas crepusculares e indecisos. Como Evaristo Carriego, como Alfonsina Storni, Arrieta pertenece a la generación posmodernista. En sus poemas, la intimidad apenas se muestra; o, si lo hace, es siempre tamizada por el velo del pudor. Arrieta es poeta en voz baja, asumidamente menor, que se acoge al magisterio de Maeterlinck, de Rodenbach, quizá también de Heine, y, desde luego, del Machado de *Soledades*, y aun del Juan Ramón Jiménez de la primera época. «Vivamos en voz baja», proclamó Arrieta, recién bautizado en las imprentas; y cuando ya había alcanzado la plenitud formal reconoció sin rubor, pero también sin engreimiento, que sus composiciones eran apenas «imágenes en el agua».

Pronto aflorará también el ensayista que anidaba dentro de él, emotivo y diáfano, combinado con el bibliómano de rara sensibilidad. De 1923 data *Las hermanas tutelares*, una colección de semblanzas enhebradas en torno a un asunto común: las mujeres que las protagonizan —Dorotea Wordsworth, Eugenia de Guérin, Paulina Leopardi, Enriqueta Renan, Isabel Rimbaud y María Pascoli— fueron todas ellas hermanas de hombres elegidos para los mausoleos de la gloria; también su sostén y su acicate, su ángel custodio y su víctima propiciatoria. Posteriormente, en *Ariel corpóreo* (1928) reunirá una colección de ensayos dedicados a figuras emblemáticas de las letras inglesas —Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, Horace Walpole, entre otros—, a las que retrata a través de anécdotas risueñas y aparentemente fútiles.

Pero su obra maestra es, sin duda, la mencionada *El encantamiento de las sombras* (1926), donde como Borges (autor que, sin duda, abrevó en este libro, aunque jamás lo declarase), se figura el paraíso bajo la especie de una biblioteca: «Llámeme usted bibliómano —escribe al principio del volumen—, concediendo a la

palabra una elasticidad que abarque la libertad y la esclavitud, el fanatismo y la tolerancia, la clarividencia y la pasión». En las viñetas que se suceden conviven la fulguración epigramática, la divagación lírica y el rasgo de ingenio disfrazado de una ironía tímida, casi melancólica. Pero donde *El encantamiento de las sombras* alcanza cúspides de expresividad y penetración psicológica es en aquellos fragmentos en los que Arrieta ahonda en las tribulaciones del bibliófilo: el tormento que le devora las entrañas «como un pecado mortal» cuando se tropieza con una errata, la simpatía que entabla con esas obras que nos conquistan «por una sola página, por un solo verso, por una observación, por un epíteto», el resquemor que le produce el contacto con los libros propios que ha prestado, por llegar a considerarlos casi adúlteros.

Pertrechado de un bagaje casi inabarcable de lecturas y arrinconado por el peronismo, Arrieta irá abandonando los trabajos creativos en la última etapa de su vida, para dedicarse a una mamotrética *Historia de la literatura argentina* en seis tomos, empresa en la que alista a los más conspicuos especialistas del momento. Así, embalsamado entre libros, lo pillaría la muerte en 1968, cumpliendo con él aquella premonición resignada y lúcida que escribió Horace Walpole, uno de sus escritores predilectos: «Puesto que no soy sino una estatua de greda, me desmenuzaré en polvo».

CAROLINA NABUCO

En 1934 se publica en Brasil una novela titulada *La sucesora,* que protagonizaría una de las más sugestivas y rocambolescas intrigas literarias del siglo XX. Su autora era Carolina Nabuco (1890-1981), escritora hoy olvidada, hija del gran prócer y polígrafo Joaquim Nabuco. En *La sucesora* se narra la historia de Marina, una joven descendiente de una familia de hacendados que se casa con Roberto, un adinerado ingeniero quince años mayor que ella que acaba de perder a su primera esposa, Alicia, que sigue ejerciendo sobre él un obsesionante influjo. Cuando Marina se instale en la mansión de Roberto se tropezará pronto con el retrato de Alicia, que preside el vestíbulo, y tendrá que ganarse la confianza de sus criados, que por mortificarla no cejan en compararla con la difunta. La novela plantea un sabroso contraste entre las tradiciones rurales en las que ha sido educada Marina y la modernidad un tanto frívola de una nueva burguesía encarnada por su marido y su círculo de amistades. Pero, sobre todo, *La sucesora* se adentra, en un gran ejercicio de introspección psicológica, en las tribulaciones de la protagonista, perseguida por el fantasma de la difunta Alicia, cuyas prendas trata en vano de emular.

Cuatro años más tarde, en 1938, Daphne du Maurier publica una novela de trama muy similar, *Rebeca,* que no tardará en convertirse en un *best seller* internacional. Álvaro Lins, un afamado crítico brasileño, lanza una resonante acusación de plagio, en la que detalla las similitudes de las novelas de Du Maurier y Nabuco. A Lins le resulta muy sospechoso que Du Maurier, que con anterioridad sólo había publicado novelas de «enredos superficiales, crímenes y melodramas», brinde de repente una obra que presenta una «rigurosa identidad de tema, trama, personajes,

situaciones, pormenores, diálogos, pequeños acontecimientos y detalles accidentales» con la novela de Nabuco. Todavía más, le parece incongruente que *Rebeca* incorpore «dos libros superpuestos»: por un lado, una logradísima intriga gótica en torno a los celos que una joven siente hacia la primera y difunta esposa de su marido; por otro, una postiza y trivial intriga policíaca. Aunque Lins exageraba en su exhaustivo catálogo de paralelismos, lo cierto es que la lectura de *La sucesora* nos trae enseguida el perfume de *Rebeca*.

Al parecer, la propia Carolina Nabuco —lo cuenta en sus memorias, *Ocho décadas*, publicadas en 1988— había traducido su novela al inglés, con la esperanza de que fuese publicada en Estados Unidos, y la había mandado a un agente literario de Nueva York, quien a su vez la mandó a su socio británico. Ninguno de los dos logró encontrar editorial para *La sucesora*, que sin embargo fue leída por Victor Gollanz, el editor de Daphne du Maurier, quien por aquellas mismas fechas atravesaba una crisis creativa que le impedía avanzar en la escritura de *Rebeca*. Pero, inopinadamente, tras un largo período de estancamiento, Du Maurier completó su obra maestra en apenas cuatro meses. ¿Podemos pensar que Gollanz envió a Du Maurier el manuscrito de aquella ignota escritora brasileña para que su trama la «inspirase»? En 1939 *The New York Times* publicaba un cáustico artículo que destacaba las similitudes entre las dos novelas, obligando a Daphne du Maurier a responder con una carta en la que desmentía airadamente las insinuaciones de plagio. Para añadir más picante al guiso, cuando la película de Hitchcock basada en la novela de Du Maurier se estrenó en el Brasil, los abogados de la United Artists se pusieron en contacto con Carolina Nabuco, ofreciéndole una rumbosa cantidad a cambio de firmar un documento en el que reconociese que las similitudes de su novela con *Rebeca* eran meras casualidades. Aunque Nabuco se negó a firmar tal documento, tampoco quiso litigar contra la novelista inglesa.

«La malaventura, si tal fuese, me ha traído un bien: confortarme para seguir mi oficio más segura que antes», le comentará Nabuco con serenidad a Gabriela Mistral. En el prólogo

a la edición chilena de *La sucesora*, Mistral escribirá: «¡Qué curioso suceso es y será siempre esta pareja de libros y de mujeres! [...] La afortunada inglesa mirará hacia el Sur, como el que hizo un viaje y se llevó de algún museo cierto tesoro misterioso. No podrá olvidarse nunca del nombre de usted; antes olvidaría el de una hermana de leche». Daphne du Maurier nunca volvería a escribir una obra tan intensa y subyugadora como *Rebeca*; y, con los años, acabaría decantándose por las novelas de «enredos superficiales, crímenes y melodramas». Carolina Nabuco, por su parte, publicaría una segunda novela, *Llama y cenizas* (1947), en la que vuelve a incidir en el estudio psicológico de los personajes femeninos. Pero sus inquietudes religiosas serán cada vez mayores, como lo prueba que acabase publicando una biografía de Santa Catalina de Siena y un catecismo. Tal vez fueron estas inquietudes las que trajeron a su alma la paz necesaria para olvidar que una novelista inglesa se había llevado cierto «tesoro misterioso» de su casa. Tal vez, incluso, Carolina Nabuco llegase a olvidar aquel embrollado episodio; pero sospechamos que Du Maurier nunca pudo olvidar el nombre de Carolina Nabuco, su predecesora y secreta hermana de tinta.

JACINTO MIQUELARENA

Bilbaíno y cosmopolita, Jacinto Miquelarena (1891-1962) conoció desde chico —para completar sus estudios— la brisa de los grandes expresos internacionales y los periplos náuticos. Pero el gusanillo del periodismo lo trajo de nuevo a Bilbao, donde frecuentó la mítica tertulia del café Lyon d'Or, junto a Rafael Sánchez Mazas, José María de Areilza o José Félix de Lequerica. En 1924 funda, sin salir del Bocho, *Excelsior,* el primer diario deportivo de España. Tras asistir a las Olimpiadas de Ámsterdam, publica *El gusto de Holanda* (1929), un libro impresionista y greguerizante en el que canta las loas de un país en donde todo es «limpio, nuevo, flamante». Otra breve estancia de un par de meses en Nueva York le bastará para completar un retrato caleidoscópico de la gran urbe americana en *Pero ellos no tienen bananas* (1930), donde ya asoma su humor a veces sentimental, a veces cáustico, que tiene algo de caricia y algo de berbiquí. Ese mismo año, por mediación de Luis de Urquijo, se traslada a Madrid e ingresa en la redacción de *ABC*. Y al año siguiente publica *Veintitrés*, una especie de Baedeker urgente en el que retrata con levedad vanguardista otras tantas ciudades. En 1934, en fin, entrega a la imprenta *Stadium*, una obra perfumada de optimismo en la que bendice con el hisopo del humor el matrimonio entre poesía y deporte.

Entretanto, Miquelarena se ha hecho asiduo de la tertulia de «La Ballena Alegre» y conocido a un hombre que le causa honda impresión: «Un día —escribirá más tarde— se acercó un mozo de frente despejada y ojos azules. Llegó con toda su vehemencia, con una claridad de mediodía, con el amor a España, con el desprecio a todo lo que corrompía el país, con asco por la derecha y con asco por la izquierda: se llamaba José Antonio Primo de Rivera». Su intimidad con el fundador de la Falange será tanta que participará

en la composición del *Cara al sol*. Y, cuando la guerra lo sorprenda en Madrid, tendrá que sobrevivir en la clandestinidad, acechado por la muerte, hasta que consiga refugiarse en la embajada argentina y, más tarde, embarcarse en el buque de guerra Tucumán, con destino a Marsella. De aquellas jornadas de angustia en vilo levantará acta en dos libros sobrecogedores, *Cómo fui ejecutado en Madrid* (1937) y *El otro mundo* (1938). En el primero retrata con chafarrinones expresionistas el Madrid de las checas, las sacas y los paseos; y lanza invectivas biliosas sobre políticos y escritores republicanos. El segundo es una vívida crónica de su estancia en la embajada argentina, con pasajes de un humor tétrico y semblanzas desgarradoras de algunos de sus compañeros de infortunio.

En 1937, incorporado ya a los sublevados, es nombrado en Salamanca primer director de Radio Nacional; y reanuda su colaboración en *ABC* (de Sevilla), con artículos muy encendidos que firma con el seudónimo de «El Fugitivo». En uno de ellos (con el que obtiene el premio Mariano de Cavia) narra la muerte de un carlista y un falangista, juntos en la misma trinchera; en otro, señala con agria ferocidad a los responsables de la muerte de su amado José Antonio: «Le mató la caspa y la cochambre y las gafas de carey del Ateneo. Le mató el maestrillo y la casa de huéspedes. Le mató la España envidiosa y pseudointelectual, hecha de bestia y de Freud a partes iguales». También colabora en aquellos mismos años en *La Ametralladora*, la revista humorística que congrega los talentos de Mihura, Tono y Neville, semillero de la posterior *La Codorniz*. Aplacados los furores de la pólvora, Miquelarena se inclinará por una literatura más eutrapélica en *Don Adolfo, el libertino* (1940), una evocación del Madrid novecentista, verbenero y aristocratizante, con ecos de Jardiel y Wodehouse.

Corresponsal de *ABC* en Berlín, Miquelarena narrará la llegada a Alemania de la División Azul. Pero algún artículo suyo molestó sobremanera al cuñadísimo Serrano Suñer, que exigió su destitución fulminante. Desde entonces, un Miquelarena crepuscular pasará larguísimas temporadas fuera de España, primero al frente de la delegación de la agencia *EFE* en Buenos

Aires, después como corresponsal de *ABC* en Londres y, finalmente, en París. Allí, se fueron agudizando su melancolía y pesimismo, también sus desencuentros con el director Luis Calvo. Así hasta que, enfermo de un cáncer sin cura, Miquelarena se suicide en agosto de 1962 en la estación de Michelange-Auteuil, arrojándose desde el andén al paso del metro.

La memoria de Miquelarena perduró durante décadas en la célebre exclamación, entre indignada y jocosa, que un día Pedro Mourlane Michelena le dirigiese, ante cierta escena de tono carpetovetónico que ambos presenciaron: «¡Qué país, Miquelarena!». Y suya es la traducción más hermosa del célebre poema de Kipling: «Si logras que tus nervios y el corazón te asistan, / aun después de su fuga de tu cuerpo en fatiga…». Tal vez Miquelarena lo recitase en el instante último, antes de que su cuerpo en fatiga se lanzase desde el andén de aquella estación, fugitivo del cielo gris de París, que tal vez le recordase el de Bilbao, cuando el mundo era joven y estaba preñado de ilusiones.

MANUEL D. BENAVIDES

Detrás de todo revolucionario encontramos siempre un trauma infantil. En Manuel D. Benavides (1895-1947), gallego de Ponteareas, el trauma se lo causaron los «procedimientos pedagógicos de los escolapios», que según nos cuenta —con su querencia irrefrenable hacia el libelo— le procuraron «seis años de violencias y miedos inauditos». Hijo de un médico rural y tercero de siete hermanos, Benavides estudió sin demasiada convicción leyes en la universidad de Santiago. La miopía galopante lo eximió del servicio militar; y los años de «estúpida bohemia, horas muertas en las tertulias literarias y discusiones baldías» provocaron que sus padres lo abandonasen a sus propios recursos.

Así lo encontramos en Madrid, donde obtiene un puestecito en Hacienda y se casa; pero el exiguo sueldo no le permite vivir, así que tiene que empeñar hasta las gafas y su mujer marcharse a vivir con sus padres, en un pueblecito de Jaén. Allí Benavides, durante unas vacaciones, la deja preñada, mientras escribe su primera novela, *Lamentación* (1922), sobre las tribulaciones de un escritor primerizo. Luego vendría *En lo más hondo* (1923), una versión ful del *A. M. D. G.* de Pérez de Ayala. Desalentado por el fracaso, se traslada con su mujer a Barcelona, donde se emplea como corrector de estilo y traductor. Su suerte empieza a cambiar cuando consigue colarse como redactor en el semanario *Estampa*. En 1928, además, obtiene un segundo premio para autores noveles convocado por *ABC* (por detrás de José López Rubio y… ¡por delante de Alejandro Casona!), con su comedia *El protagonista de la virtud*, de humorismo corrosivo y un tanto escabroso, que sería estrenada en el teatro de la Zarzuela un par de años después.

En Benavides se está operando, entretanto, una metamorfosis interior que lo hace abominar de la literatura burguesa: «Mi

camino no era el de narrador de las vidas de unos hombres que todo lo referían a sus minúsculas personillas». En 1932 se afilia a la Agrupación Socialista Madrileña; y en 1933 publica una de sus obras más valiosas, *Un hombre de treinta años*, una especie de reportaje novelado, de claros tintes autobiográficos, en el que narra la evolución de un periodista sobre el telón de fondo del advenimiento de la República. De este modo, Benavides se suma a la moda de la novela-crónica, a la manera de Chaves Nogales o Ramón J. Sender. Al año siguiente, publicará la obra que va a brindarle mayor celebridad, *El último pirata del Mediterráneo*, una biografía sensacionalista del financiero Juan March que provocaría gran polvareda, pese a que todos sus protagonistas aparezcan bajo nombre ficticio. Además de amenazar de muerte al autor, March se esfuerza por hacer desaparecer el libro, comprando todos sus ejemplares, y así una edición tras otra, hasta quince. Sólo en la edición final, que se imprime en Barcelona en 1937, Benavides se atreverá a sustituir los nombres ficticios. En *El último pirata del Mediterráneo* se nos ofrece un retrato en verdad pavoroso de March, al que Benavides atribuye sin rebozo los crímenes más sórdidos (contrabando y fraudes a la Hacienda, pero también asesinatos de competidores y estupros viles), además de pintarlo como un depredador sexual sifilítico. Aunque, tal vez, los vituperios más atroces los reserve Benavides a Alejandro Lerroux, «un republicano que se vendió a la monarquía». Tampoco salen ilesos Santiago Alba y el mismísimo Alcalá Zamora, cuyo catolicismo *pompier* resulta concienzudamente vapuleado.

Benavides escribe con pluma biliosa, hasta completar la radiografía de un vitando March que recuerda a los archivillanos del cine expresionista, una suerte de doctor Mabuse homicida y falsario que compra por igual ministros y periódicos, que pone de rodillas lo mismo a Tabacalera que a Campsa y utiliza España entera como finca de sus desmanes. Firme partidario de la Revolución de Asturias, Benavides pasará una temporadita en la Cárcel Modelo, antes de exiliarse en París, donde publicará en 1935 *La revolución fue así (Octubre rojo y negro)*. Rehabilitado tras la victoria del Frente Popular, llegará a ser comisario de la flota

republicana durante la contienda civil. En 1938 asiste con Bergamín y Quiroga Pla a la Conferencia Extraordinaria de la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, antes de exiliarse definitivamente en México. Allí trabajará como secretario de redacción de la revista *Reconquista de España* e iniciará una serie de novelas sobre la Guerra Civil que se pretenden unos nuevos episodios nacionales a la manera galdosiana; por supuesto, en ellos Benavides no rehúye el tono panfletario y los chafarrinones más tremebundos. Llegaría a publicar en vida *Los nuevos profetas* (1942), *La escuadra la mandan los cabos* (1944) y *Guerra y revolución en Cataluña* (1946). Póstumamente, se publicará su cuarto volumen, *Soy del 5.º Regimiento*, que nos narra con vigor y electrizante estilo cinematográfico los primeros combates en la sierra de Guadarrama y los fatales titubeos iniciales del gobierno republicano.

Militante socialista durante su exilio mejicano, Benavides terminaría afiliándose al Partido Comunista, tras la definitiva ruptura entre los partidarios de Negrín e Indalecio Prieto. Y es que todo atisbo de moderación le había olido siempre a chamusquina burguesa.

ANTÓNIO FERRO

Mientras paseábamos por la Feria del Libro de Madrid, nos hemos acordado de António Ferro (1895-1956), hispanófilo contumaz, escritor agitado y precoz, liebre que brincaba todos los géneros y benjamín del grupo modernista, en cuyas filas militaron Almada-Negreiros, Pessoa y Sá-Carneiro. Siendo todavía menor de edad, participa en 1915 en la fundación de la mítica revista *Orpheu*, heraldo de la vanguardia lusa. Y en este mismo año sella su amistad con Ramón Gómez de la Serna, que acababa de llegar, acompañado de la matronal Carmen de Burgos, a Lisboa, «una ciudad salida de un Pombo cordial, ubérrimo, sensato, incubado con proporción, bondad y cariño».

En *La sagrada cripta de Pombo* (1923) Ramón incluye un retrato de Ferro, que tal vez fue su amigo más devoto durante aquellos años en los que llegó a concebir un sueño de felicidad atlántica. También se muestra Ferro su discípulo más aplicado, como prueba en su libro de aforismos *Teoria da indiferença* (1920), espolvoreado de greguerías que no se atreven a decir su nombre. En 1923, Ferro prologará la traducción al portugués de una novela corta de Ramón, *La roja* (*A ruiva*), con un encendido y atinado ditirambo: «Ramón Gómez de la Serna, acróbata de frases y de ideas, es el gran escritor de la España moderna. Su obra es fuerte, su obra es un circo de payasos y juglares, es el triunfo ruidoso y definitivo de la nueva literatura española. Ramón, artista niño que todavía no se cansó de poner juguetes en el árbol de Navidad de su Arte, es uno de los escritores más originales del momento, de los más imprevistos y de los más raros». Más tarde, allá por 1929, cuando Ferro publique la edición española de su «novela fragmentaria» *Leviana* (1923), Ramón le corresponderá con un prefacio fraterno: «Y, como dos protagonistas que asistieron con

decisión a la nueva adolescencia del mundo cuando el arte nuevo se inició, brindaremos con alegría de exploradores que, al fin, arribaron».

Entretanto, Ferro se ha convertido en una de las figuras más sobresalientes y polémicas de la cultura portuguesa. Fascinado primero por la figura de Sidónio Pais, confiesa su admiración estética a Gabriele d'Annunzio y su devoción política a Benito Mussolini, a quien llegaría a entrevistar en hasta tres ocasiones. Son los años en que se convierte en el periodista literario más ajetreado de Portugal. En su *Viagem à volta das ditaduras* (1927) recogerá algunas de sus entrevistas más resonantes a grandes personalidades europeas: Clémenceau, Pétain, Maurras, Miguel Primo de Rivera, Alfonso XIII, Mussolini y hasta Pío XI desfilan por estas páginas, que incluyen etopeyas de fulgurante vivacidad. Su simpatía indisimulada hacia los regímenes autoritarios hallará finalmente su mesías en António de Oliveira Salazar, convirtiéndose enseguida en su panegirista más acérrimo. Nombrado Secretario Nacional de Información del Estado Novo, Ferro publica en 1933 *Oliveira Salazar. O Homem e a sua obra* (1933), una autorizada semblanza con la que se erige en el intérprete por excelencia del pensamiento del dictador. A partir de entonces, la figura literaria de Ferro —como la de tantos escritores atrapados en las arenas movedizas de la política— se difumina y desvanece, devorada por el promotor cultural incansable, empeñado por igual en la exaltación del arte nuevo y el salazarismo.

Nunca, sin embargo, perdería su interés por España. En 1933 publica también su *Prefácio à República Espanhola*, una nueva colectánea de semblanzas y entrevistas con testimonios curiosísimos de Indalecio Prieto, Ortega y Unamuno, entre otros. Muchos años más tarde, embebido en su empresa de promoción de la cultura lusa, Ferro organizará el primer desembarco de la literatura portuguesa en la Feria del Libro madrileña, que entonces tenía su sede en el paseo de Recoletos. En un banquete que se organiza en su honor, presidido por Eugenio d'Ors, Ferro evocará sus excursiones por España, hasta culminar con una alabanza de

Madrid de inequívoco sabor ramoniano: «Este Madrid donde la Cibeles y esa vendedora de flores me sonríen; este Madrid donde da gusto vivir; este Madrid que sabe a carrusel y feria permanente; este Madrid donde la calle es siempre una rosaleda humana; este Madrid que tiene un sonido de cristal y castañuela; este Madrid sin formalidad y sin puntualidad, donde la vida se despeña como una catarata, ciudad llena de pregones y de canciones, gran zarzuela que se representará hasta el fin de los siglos, eterna verbena de España».

Ferro acabó aquel hermoso discurso entonando una loa de España, «que sabe hacer su propio mundo cuando el mundo le parece pequeño o mezquino, que en todos los tiempos ha preferido morir de hambre a morir de vergüenza, que entre el alimento del cuerpo y el alimento del espíritu prefiere siempre el último, metrópoli de la fe cristiana, Don Quijote de Europa». António Ferro moriría en 1956, siendo embajador ante el Quirinal. Cuando llegasen los claveles, su figura sería execrada por los rasputines izquierdistas; y la derechona, que siempre había contemplado con recelo y cierto escándalo sus osadías estéticas, lo distinguiría enseguida con su cetrina y bestial indiferencia. Ya nos enseñaba el Evangelio que no hay que echar perlas a los cerdos.

FORTUNIO BONANOVA

En mayo de 1920 desembarca en Mallorca un muchachito pálido y febril llamado Jorge Luis Borges, Georgie para los amigos. La familia Borges llega procedente de Madrid, donde Georgie acaba de ser nombrado embajador del ultraísmo por el patriarca Rafael Cansinos Asséns; y, recién instalado en Mallorca, encabezará una revuelta ultraísta para la que reclutará a un cafarnaum de personajes estrambóticos: el poeta tuberculoso Jacobo Sureda, en cuya finca de Vallmoseda se hospeda la familia Borges; Juan Alomar, hijo de aquel Gabriel Alomar que había inventado el futurismo unos cuantos años antes que Marinetti; Vicente Massot, un poeta y periodista catalán rapsoda de la revolución bolchevique; y, *last but not least,* José Luis Moll, un histriónico barítono que acababa de acuñar el campanudo nombre artístico de Fortunio Bonanova.

¿Quién era este Fortunio Bonanova, que llegaría a firmar, al lado de Borges, el «Manifiesto Ultraísta» publicado el 15 de febrero de 1921 en la revista *Baleares*, y cuyo nombre figura en los títulos de crédito de películas tan célebres como *Perdición*, *Sangre y arena*, *Por quién doblan las campanas* o *Ciudadano Kane*? ¿Quién era aquel joven de facciones algo caballunas (a veces se destacó su parecido físico con Alfonso XIII) que, allá por 1920, se gana la vida colaborando en la prensa mallorquina y cantando en operetas ínfimas? Tan excéntrica resulta la andadura de Fortunio Bonanova, y tan hiperbólicos los episodios que la pueblan, que uno casi cede a la tentación de pensar que no existió, que sólo fue un ectoplasma emanado de aquellos conciliábulos ultraístas que Borges acaudilló en Mallorca.

Pero Fortunio Bonanova existió, y ahí están para demostrarlo las más de setenta películas en las que participó, incorporando su

presencia barroca, su voz jocunda y vocinglera, su risa con ecos de barreno, su rostro de galán trasnochado y su bigote irreductible. Había nacido en 1896, en el seno de una familia de tradición musical que se esforzó inútilmente para que su hijo no siguiera su ejemplo, enviándolo a estudiar leyes a Madrid; pero un pariente suyo, sacerdote que recolectaba los pecados de la Duquesa de Alba, lo puso allí en contacto con el barítono Battistini, quien le metió en el corpachón el gusanillo melódico. Esta vocación se impondrá a la postre sobre la literaria; y, llegada la hora de estrenar las imprentas con un libro, Fortunio Bonanova se abstendrá, convirtiéndose así en el ultraísta por excelencia (pues no se nos ocurre expresión más quintaesenciada y cabal de aquella vanguardia que un escritor ágrafo). En cambio, Fortunio Bonanova participará activísimamente en las noches de crápula de los ultraístas, cuando los cafés ya habían expulsado a su clientela sonámbula y sólo los burdeles se resignaban a acogerlos, como aquella «Casa Elena» que Borges describiría en una de sus prosas más tempranas. En este ambiente de lúdico gatuperio, no parece inverosímil que Georgie y Fortunio se enfrascasen en conversaciones divagatorias y beodas, mientras sus colegas se desbravaban al fondo del pasillo.

Pero la verbena ultraísta tiene sus días contados. Borges regresa con su familia a Buenos Aires y Fortunio ingresa en la compañía de Amadeo Vives, que se dispone a hacer una gira por Estados Unidos con la zarzuela *Doña Francisquita*. El éxito de la función lo animará a fundar su propia compañía; y en 1927 hace su primer papelito en una película hollywoodense. Aunque será en los años treinta y cuarenta cuando —convertido en amante de Lupe Vélez, que luego recogerá Manolete, muy corneada ya— se convierta en un rostro habitual de la pantalla. El personaje de profesor de canto que le regalará Welles en *Ciudadano Kane* resume las cualidades interpretativas de Fortunio: desmesura, cierta proclividad al aspaviento y una dramática bufonería. Fueron las mismas cualidades que rigieron su existencia, pues siempre fue un fantasioso mistificador que no tenía empacho en manifestar que Gary Cooper y él eran los dos solteros más aclamados de Estados

Unidos; o en asegurar que el acento mallorquín de su inglés era oxoniense. En 1960, cuando ya en Hollywood nadie lo contrataba, Fortunio regresa arruinado a España, porque a su mujer le han ofrecido un puesto de administrativa en la base militar de Torrejón; y pasea su sombra vencida por *La muerte silba un blues*, un *quickie* de intrigas tropicales perpetrado por el gran Jesús Franco.

Fortunio Bonanova aún cruzaría otra vez el Atlántico, para morir fulminado en 1969 por una apoplejía en un teatro, mientras aplaudía el final de una representación de *Madame Bovary*. Veintiséis años antes, había tenido sin saberlo otro encuentro en Buenos Aires con Borges, que para entonces aliviaba sus frustraciones como bibliotecario de barrio refugiándose en la oscuridad de las salas de cine. En una de ellas, hacia agosto de 1941, había contemplado con abrumada perplejidad ese «laberinto sin centro» que es *Ciudadano Kane*. Borges escribirá una reseña poco complaciente de la película en *Sur*, achacándole que «adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio». No hizo, sin embargo, mención alguna al conmilitón de farras ultraístas que se paseaba por aquellos fotogramas. Quizá, al silenciar la presencia de Fortunio Bonanova, Borges estaba echando la última paletada de tierra sobre el cadáver de su juventud.

VÍCTOR DE LA SERNA

Lo habían nacido en Valparaíso (Chile), donde su familia paterna tenía una herencia virreinal, con rebaños de vicuñas y relinchantes potros, pero Víctor de la Serna (1896-1958), aunque se enorgullecía de sus orígenes criollos, se quiso siempre de la Montaña, como la madre a la que siempre veneró, Concha Espina. A la postre, aquellos predios chilenos se enzarzaron de pleitos e hipotecas; y la quiebra familiar trajo al niño Víctor con su madre de vuelta a España. Aunque quiso ser ingeniero de montes, acabó estudiando Filosofía y Letras, antes de conseguir plaza como inspector de enseñanza en Santander. Allí, siendo bibliotecario del Ateneo, hizo sus primeros pinitos como escritor y manifestó su pugnaz vocación periodística, que lo empujaría a fundar un par de diarios de corta vida, *La Región* y *El Faro*, así como el exquisito semanario *Ciudad*, todos ellos caracterizados por su esmero literario; y también una agencia de artículos que logró reunir las más prestigiosas firmas del momento, encabezadas por Miguel de Unamuno.

En 1929 publica su primer libro, *12 viñetas*, una colección de breves y líricos artículos periodísticos que le sufragan los amigos. Y en 1931 se traslada a Madrid, convocado por Manuel Aznar, a quien acaban de encomendar la dirección de *El Sol*. Allí empieza a hacer crónica parlamentaria; y asiste a las míticas tertulias de «La Ballena Alegre», en el sótano del café Lyon, en torno a la figura de José Antonio y en compañía de algunos de los más jóvenes talentos de la literatura y el periodismo de la época. Culo de mal asiento y pluma que volaba sobre territorios escabrosos, Víctor de la Serna rodará en los años siguientes por diversas redacciones, hasta hacerse cargo de la dirección del vespertino *Informaciones*, el diario más germanófilo del momento, que sería incautado por el partido

socialista al estallar la guerra. Víctor de la Serna se refugia entonces en una embajada y, en septiembre del 36, logra pasar a zona nacional, incorporándose como voluntario en el frente del Norte, en la columna del coronel Moliner. Enseguida será reclamado por Millán Astray, para trabajar a sus órdenes en la Delegación de Prensa, en Salamanca. Allí tendrá que organizar los funerales de Unamuno, porque las fuerzas vivas de la ciudad —«señores muy importantes, conservadores, de los que por llamarles de algún modo se les suele llamar *de derechas*»— no quisieron portar sus restos gloriosos. Víctor de la Serna carga con el féretro del viejo maestro hasta el cementerio; y sobre la tierra recién removida de su tumba, azotado por el viento helado que venía de las lomas de los Pizarrales, gritará: «¡Camarada Miguel de Unamuno!»; para que los falangistas asistentes contesten, brazo en alto: «¡Presente!».

Pocos meses después, sin embargo, Víctor de la Serna será detenido, por su oposición al Decreto de Unificación y su apoyo declarado a Manuel Hedilla. En julio del 37, huyendo de las querellas salmantinas, se incorpora a la Primera Brigada de Navarra, a las órdenes del entonces coronel García Valiño; y tendrá ocasión de encabezar la liberación de Mazcuerras, donde su madre ha sufrido penalidades sin cuento, prisionera en su casa solariega. En 1938 obtiene el premio Mariano de Cavia por un artículo publicado en *El Diario Vasco*, en donde se dan la mano la evocación histórica, la estampa paisajística y la exaltación de los soldados que mueren «sobre la tierra de España y por la Fe». El 28 de marzo de 1939 se hace cargo nuevamente de la dirección de *Informaciones*, que no abandonará hasta 1948.

Allí populariza su seudónimo de *Unus*, con el que firmará multitud de crónicas de guerra —recorrió el frente ruso, acompañando a la División Azul, donde combatió uno de sus hijos— y artículos de encendida germanofilia, incluso cuando ya los aliados avanzaban imparables hacia Berlín. Por las tertulias madrileñas se contaba un chiste a propósito de esta inalterable adhesión de Víctor de la Serna: «Un periodista que entrevista a Hitler le pregunta cómo va el curso de la guerra. A lo que el

Canciller responde, con gesto mohíno: "Hombre, no tan bien como dice *Unus*, pero seguimos en la brecha…"». Todavía el 2 de mayo de 1945 *Unus* publica un artículo que empieza así: «Un enorme "¡Presente!" se extiende por el ámbito de Europa, porque Adolfo Hitler, hijo de la Iglesia Católica, ha muerto defendiendo la Cristiandad». Tales fervores pronazis le pasarán factura en los años sucesivos, cuando tras su marcha forzada de *Informaciones* funde y sostenga con su peculio personal *La Tarde*, un vespertino que, a juicio de Francisco Umbral, fue «el periódico más exquisito (casi juanramoniano) que pudiera soñar un virtuoso del periodismo». Pero aquella exquisitez tendría que cerrarse en apenas dos años, dejando a su creador en la ruina.

De esta situación penosa lo salvará Juan Ignacio Luca de Tena, mercedario de tantas plumas en apuros, abriéndole las páginas de *ABC*, donde Víctor de la Serna tendría ocasión de resucitar literariamente, con piezas —muchas de ellas firmadas bajo el seudónimo de Diego Plata— que se cuentan entre las más hermosas que nunca haya publicado este periódico. En abril de 1953, su director, Torcuato Luca de Tena, responde a un artículo en el que José María Gironella se dolía del desinterés, muy próximo al desamor, que los españoles mostrábamos hacia nuestro propio país. Entonces Víctor de la Serna, aunque ya era un viejo león de corazón lastimado, salta como un cachorro a la palestra y arremete contra la falsa imagen que los krausistas —«remilgados, pasteurizados, un poco esnobs»— habían creado de España, pero también contra el tremendismo (¿estaría pensando en Cela?) de «buscador de basuras» que hurga en su pobreza y colecciona «monstruos en las fondas malas». Víctor de la Serna confía en un nuevo periodismo que afronte «la tarea de quitar la costra de cascote y de desdén, los bosques de ortigas y de mal gusto bajo los que yace este país». Torcuato Luca de Tena lanza entonces un desafío público a su colaborador, nombrándolo públicamente «corresponsal de *ABC* en España» y exhortándolo a acometer esta empresa pendiente.

Así cuajó uno de los episodios más memorables de la historia de *ABC*. Víctor de la Serna aceptó el desafío de su director y

empezó a viajar por las Españas, enviando unas crónicas bellísimas, en las que ofreció una versión limpia y alegre de nuestro país, llena de amor a las cosas menudas, llena de erudiciones muy vividas, llena de pasajes como plazas de sol y sotos de frescura que ensanchan el alma. Al conjuro de sus palabras, Víctor de la Serna alumbra los caminos de España de hermosuras inéditas, o rescata hermosuras viejas que se habían quedado a desmano, abrumadas de tópicos. No encontramos en estos artículos el temario de los cromos de calendario o de folleto turístico, sino observaciones que nos demuestran —digámoslo con palabras de Víctor de la Serna— que «España no es un país trágico y tremebundo poblado por unos seres desmesurados [...]; ni un país desolado sembrado de ruinas, con gitanos, asnos y cabreros; ni un pueblo de analfabetos, de sacamantecas, o de hidalgos cascarrabias y dueñas enlutadas, sino que es un país vivo, fresco, elástico, en el que el ser humano se mueve con elegancia y con gracia sobre una tierra entrañable y bella». Aquella gavilla de crónicas excepcionales, primera entrega de un proyectado «Nuevo viaje por España», serían luego reunidas por Prensa Española en *La ruta de los foramontanos* (1955), que obtendrá el Premio Nacional; tal vez —con permiso de Pla y de Cela— el mejor libro de viajes de nuestra literatura. En ese mismo año, Víctor de la Serna gana también el premio Luca de Tena, por un artículo sin firma publicado en *ABC*.

Y, aunque su corazón anda escaso de latidos, aún emprenderá la continuación de *La ruta de los foramontanos*, por tierras de La Mancha y Andalucía, en crónicas que luego se reunirán póstumamente en *La vía del calatraveño* (1960). En su modo de contar los caminos de España, Víctor de la Serna semeja un ilustrado —entre Jovellanos y el padre Feijoo— de alma virgiliana, guardando siempre aquel equilibrio exacto entre lo geórgico y lo épico que Virgilio resumió en un solo y definitivo verso: «La patria rica de cosechas y de héroes». Su prosa está llena, además, de un vibrante espíritu fraterno en el que el lector termina siempre sintiéndose «compañero» en el descubrimiento apasionado de España. En 1964, su hijo Alfonso publicaría una antología de

artículos de su difunto padre, compendio de cuarenta años de dedicación periodística, que se titularía precisamente *España, compañero*.

Los artículos de Víctor de la Serna —así los describió Eugenio Montes— «son como milanos, claridad en la cabeza, aleonado el cuerpo, batiente y largo el alón». En ellos enseguida apreciamos su capacidad cordial, su vehemencia poética y emotiva (que, en los años de la pólvora, lo arrastró a algunas destemplanzas), su intuitiva capacidad para desvelar el misterio de las cosas menudas, su espontánea hidalguía, servida en un armazón de cultura que pasa casi inadvertido; pues Víctor de la Serna tenía ese decoro máximo del escritor que no hace alarde de sus talentos. Quienes lo trataron destacan su prodigiosa facilidad para la escritura (jamás tachaba ni revisaba una frase), sus apabullantes dotes de repentización y su oceánica cultura; también una llaneza que lo convertía en una esponja sumida en el agua clara y fresca de la vida.

Hombre patriarcal, amaba abnegadamente a sus muchos hijos e innumerables nietos. También amaba los montes con sus ciervos, los bosques con sus urogallos y las glicinas de su tierra cántabra, que hervían de abejas en verano. Pidió, tras confesarse con el padre Félix García, que lo amortajasen con el hábito de la orden agustina. A su entierro acudieron seis ministros; y el traslado de sus restos mortales detuvo la circulación durante casi una hora. Entre las muchas cartas de condolencia que *ABC* publicó en aquellos días, merecen destacarse dos: una de Jorge Puyó, un pastor ansotano que escribía como los ángeles, en la que le agradece su delicada atención al mundo rural; y otra de Otto Skorzeny, el legendario liberador de Mussolini, que lo califica como «su mejor amigo español» y «el más leal defensor de Alemania».

JUAN ANTONIO DE ZUNZUNEGUI

Silabeemos morosamente el apellido de este autor, Zun-zu-ne-gui, para que el lector pueda resarcirlo del oprobio que los envidiosos le arrojaron en vida, tachándolo de gafe e imponiendo la sórdida y malévola costumbre de silenciar su apellido, que era sustituido por un piojoso Zeta Zeta. No se sabe a ciencia cierta quién colgó sobre Juan Antonio Zunzunegui (1900-1982) este sambenito (Gregorio Morán se lo atribuye a Cela, tal vez porque a Cela se le atribuyen todas las fechorías; e Ignacio Soldevilla apunta, creemos que con mayor tino, a César Gónzalez-Ruano); pero no nos cabe duda que fue una malignidad dictada por la envidia.

Porque Zunzunegui fue un novelista excepcional. Superior, desde luego, a sus coetáneos Sender o Max Aub; y superior también a los narradores de la generación que le sucedió, incluyendo a Cela y Delibes. Seguramente Cela o Delibes tuviesen una técnica más depurada y un olfato más desarrollado para captar las preferencias estéticas del momento; seguramente completaron obras más pulidas, menos desiguales y entremezcladas de ganga que las de Zunzunegui. Sin embargo, en densidad humana, en intuición y brío narrativo, en alegría de contar, Zunzunegui es un novelista que sólo admite parangón con Baroja. Como Baroja, Zunzunegui es deslavazado, descosido, un poco remendón y amigo de las tramas a salto de liebre; pero está lleno, también como Baroja, de verdades hondas y ásperas que vemos moverse vivas ante nuestros ojos, encarnadas en personajes arañados por el infortunio, desportillados por el desprecio, palpitantes y fieramente humanos. Es verdad que en Zunzunegui hay una veta arnichesca que a veces resulta un poco enfadosa; y que su escritura pujante se aventura en digresiones estrafalarias; y que con frecuencia resuelve las situaciones de forma chapucera; y que recurre con exceso a la

pincelada chusca o sicalíptica. Pero la vida también es chusca y chapucera, arnichesca y estrafalaria; y Zunzunegui, en la captación de esos tropezones y tiros por la culata que la vida tiene, fue un escritor superdotado, como también lo es en la vivisección de las tragedias con olor a berza recocida que padecen las criadas desnatadas por su señorito borracho, los perillanes que se vuelven al chiscón con las tripas rugientes y las suelas de los zapatos agujereadas, las piculinas con cándidas en el coño y en el alma, los oficinistas que tienen que lamerle el culo a su jefe de negociado, a cambio de llevarse sólo las zurrapas. Todo tan sórdido y conmovedor, sentimental y desalmado como la vida misma.

Y el caso es que Zunzunegui no pertenecía, por familia y formación, a ese mundo menesteroso y desharrapado. Único varón de seis hermanos, había nacido en Portugalete, en el seno de una familia burguesa que se había enriquecido con el negocio del hierro, y estudió Leyes a regañadientes, escondiendo bajo los mamotretos jurídicos los volúmenes de Galdós y Balzac que devoraba con fruición (muchos años más tarde, mientras mostraba las estanterías de su biblioteca a los visitantes, presumía de que sus obras ocupaban más espacio en los anaqueles que las del autor de *La Comedia Humana*). Todavía en Bilbao, frecuentó la tertulia legendaria del Lyon d'Or, donde coincidió con quien fuera su ídolo de adolescencia, Rafael Sánchez Mazas. Allí contraería el virus de la literatura, que luego cultivará en Salamanca (donde conoció a Unamuno, que prologa su primera novela) y Madrid, donde se instalará definitivamente a la conclusión de la Guerra Civil. Aunque se había adherido desde primera hora al falangismo, Zunzunegui evolucionó hacia posiciones críticas que le fueron ganando cierta animadversión entre el oficialismo franquista, acentuada por el tono agrio y poco complaciente de sus obras, por las que desfilaban estraperlistas y logreros, toreros con chirlos en la jeta y zorrupias muy guitarreadas ya, tan guitarreadas que deslucían la fiesta del desarrollismo.

Así poco a poco Zunzunegui fue siendo orillado, hasta que se decidieron a colgarle el sambenito del mal fario, que acabó de convertirlo en un proscrito, aunque fuera con premio Fastenrath y

sillón en la Academia. Pero si los envidiosos lograron descabalgarlo del puesto señero que le correspondía en la literatura, no consiguieron en cambio agostar su inspiración, que siguió brindando novelas de gran tonelaje hasta el fin de sus días, estremecidas de amor doliente y humor corrosivo, muy ajetreadas de personajes peritos en desengaños y cucañistas de infortunios, a punto de vomitar su desconsuelo y su virgo fiambre en cualquier esquina, por no cortarse las venas (puesto que ofende a Dios). Con ocasión del rescate de *El mundo sigue*, la soberbia película de Fernán Gómez (soberbia, sobre todo, por captar el alma de la novela homónima de Zunzunegui), se volvió a mencionar de refilón a este gran proscrito de nuestra literatura. Pero aún sigue en la clandestinidad de los cajones de saldo su obra llena de títulos memorables —*La quiebra, La vida como es, Esta oscura desbandada, El premio* y tantas otras— donde el curioso lector podrá comprobar cómo son maltratados los inocentes, enaltecidos los culpables, menospreciados los buenos y sublimados los malos, tal como fray Luis de Granada nos advirtió que ocurre en este mundo dejado de la mano de Dios.

PEDRO ROCA

La cofradía de los esnobs mitómanos ha encontrado en Arthur Cravan, aquel sobrinito de Oscar Wilde entreverado de boxeador y poeta dadaísta, uno de sus motivos más recurrentes. Pero Cravan, que pudo permitirse el lujo de «tomar todos los trenes y todos los navíos / fornicar con todas las mujeres y engullir todos los platos», era sin duda un personaje menos estupefaciente que Pedro Roca, «el Uzcudun de Gràcia». A este púgil barcelonés lo ha rescatado Julià Guillamon de los desvanes del olvido en su deliciosa obra *Jamás me verá nadie en un ring*, que es a la vez una elegía sobre la edad dorada del boxeo catalán y una originalísima *quest* sobre este peso pesado que llegó a disfrutar de gran popularidad —si bien siempre rebozada de escarnios y chirigotas— a principios de los años treinta. Como Cravan, Pedro Roca fue, además de boxeador, literato; y aunque se hubo de conformar con tomar tranvías, fornicar con las piculinas del barrio chino y rebañar migas, era mucho más peludo que Cravan. Así que bien merece que lo incluyamos en esta galería de escritores borrosos o desportillados.

Trabajando en la obra de Carlos Sentís, Guillamon descubrió un par de artículos del periodista en los que se aludía a este Pedro Roca; y así pudo reconstruir su corta pero muy accidentada carrera como púgil. Siendo todavía amateur, Roca se hizo famoso porque quiso cobrar un combate; y cuando por fin, en volandas de su estampa amedrentadora, se hizo profesional, no hizo sino cosechar derrotas estrepitosas y atraer a un público con ganas de juerga que acudía a sus combates como quien asiste a la plaza para ver espectáculos de toreo cómico. Los gacetilleros del semanario deportivo *Xut!* lo hicieron pronto diana de sus bromas malévolas, en las que Pedro Roca aparece como un convencido republicano: «Cuando Azaña fue elegido presidente del Consejo, el peludo Roca

se apresuró a felicitarlo. Inmediatamente recibió una carta del secretario agradeciéndole la felicitación, pero no quedó contento. Lo que él quería era que Azaña le contestara personalmente, e insistió. Fue entonces cuando Azaña le dirigió cuatro rayas que el peludo Roca lleva siempre encima y enseña a todos los conocidos».

Después de coleccionar autógrafos de Azaña y palizas sin cuento, un Pedro Roca completamente sonado se retira —o más bien lo retiran caritativamente— a principios de julio de 1932, para consagrarse sin remilgos a la literatura. A los pocos meses entrega a la imprenta su primera obra, *De boxeador a literato,* una suerte de memorias abreviadas y caóticas en las que ensarta de manera deslavazada una serie de anécdotas vitales, entre las que destacan su participación como artillero en la Guerra del Rif y su experiencia como *sparring* de Paulino Uzcudun, en vísperas del célebre combate que mantuvo con Primo Carnera en el estadio de Montjuich. La escritura de Roca es siempre desquiciante, algo así como una liebre tullida brincando entre los escombros de la sintaxis; pero en su doliente caos se agazapa siempre la hilaridad, a veces involuntaria, a veces premeditada. Con razón escribe Guillamon que Roca logró, gracias a los muchos mamporros recibidos, «lo que a los surrealistas les costó experimentos y muchas horas de estudio: el automatismo psíquico puro, tanto en prosa como en verso».

Pruebas de esta escritura automática las encontramos en *De boxeador a literato* por doquier. Cuando Uzcudun le suelta sin mala intención un trompazo, la descripción de Roca se asemeja a la que Borges nos hace del Aleph, en versión chusca: «Estrellas las vi a millones, resultaba que aquel trompazo, no habiendo nunca recibido uno tan fuerte ni parecido, vi un resplandor como si hubiera habido dentro del Teatro Olympia toda la Energía Eléctrica de Cataluña dentro, que con tanto disparo magnético que se me produjo en un segundo, vi todo el mundo y sus estrellas de arriba el globo terrestre; vi hasta a San Pedro que corría por dentro del barrio chino buscando la Criolla, buscando Gloria, vi siete curas y una monja, buscando una esponja para mí como saben muy fiel, pues él dice dónde estás corazón, que te siento palpitar, me voy a

merendar, y comeré mucho, si no me disgusto». Más descacharrantes resultan aún sus descripciones del colosal Carnera, al que asegura que tienen que afeitar dos barberos subidos en sendas escaleras, que primero le frotan el rostro con escobas, «porque en lugar de pelos tiene alambres» que sólo ceden ante «una sierra de serrar tornillos». Tampoco las hipérboles que dedica a los hábitos alimenticios del campeón italiano desmerecen el tono demencial del libro: «Él comía como seis y, además, le servían lo de seis: la sopa al medio día, en lugar de ponerle platos de sopa le ponían la manguera en comunicación a él y cuando decía bastante tiraba un plato al aire y ya empezaban con los platos con filetes, tortillas, con cadenas, los platos y las cucharas, las tenían atadas con una goma al techo y empujaba un botón y ya tenía las que quería, tenedores tenía dos de cinco dátiles. Panecillos un saco, parecía que se quitaba algo de los dientes; un panecillo era nada para él. Para postres, una caja de membrillo».

No faltan tampoco en *De boxeador a literato* las profesiones de fe republicana: «La piel se cambia, pero la sangre hay que purificarla y cambiarla. Siempre queda, hay que regenerarla con otra igual para honrar a España, la de los tres colores españoles, que es jardín de flores y hacen olor las tricolor. ¡Viva esa flor! ¡No hay otra mejor!». Pero no hay obsesión tan recurrente en Pedro Roca como la de la comida. Cuando se cruza en el combate de Uzcudun y Carnera con el gran campeón alemán Max Schmeling, escribe: «Quedamos la mar de amigos. Cuando vaya a Alemania me invitará a comer y miraremos cuál de los dos come menos, el que coma menos paga». Siempre la comida planea y se inmiscuye obsesivamente en sus pensamientos paranoides: «Tengo que tomar agua caliente, de lo contrario paso el verano dentro de una nevera para que me conserve, tomando cerveza fresca, y así uno se acuesta. También me tendré que dedicar a castigar faroles y los haré servir para ir a buscar caracoles, allí si la mano es traidora podré castigar alguna pescadora que tenga mucha sal, porque, ojo, si va mal enseguida me vuelvo colorado, eso es que no me gusta el estofado», etcétera.

Todavía Pedro Roca publicará un segundo libro, *Amor que oyó*

amor (1933), una novelita de corte sentimental, muy agitada de viajes y ensoñaciones cosmopolitas, en la que el narrador se enamora de una señorita a la que llama Madame Trejolí Bocú, mientras insiste en comparaciones turulatas entre la anatomía humana y la mecánica de un automóivil e intercala poemas siempre acechados por el fantasma de la carpanta: «El dinero se vuelve cordero, / la moneda sale paella, / los billetes se vuelven filetes, / la calderilla tortilla», etcétera. La última mención a Pedro Roca que Guillamon ha podido espigar en la prensa barcelonesa nos lo pinta, allá por mayo de 1935, pegando un *crochet* y dejando KO (¡el primer KO que lograba, después de haber sufrido tantos!) a un hombre-anuncio en la Exposición del Automóvil, creyendo que se trataba de un maniquí de goma. Nuestro Uzcudun de Gràcia llevaba para entonces mucho tiempo arrastrándose por los cafés, donde trataba de colocar sus librillos desgualdrajados. Y es posible que por aquellas mismas fechas lo internaran en el manicomio de Sant Boi, donde tal vez acabase sus días, peregrino por corredores lóbregos, donde sus gritos de orate retumbarían como aclamaciones de un público espectral o turbamulta de palabras huérfanas, como retales de una escritura automática que se ha tragado la noche.

FELISBERTO HERNÁNDEZ

¿Puede haber en el mundo un escritor más raruno que Felisberto Hernández (1902-1964), más desencuadernado y desquiciante? Hijo de un constructor tinerfeño asentado en la ciudad de Montevideo, Prudencio Hernández, y de Juana Hortensia Silva, «Calita» para los allegados, sobre su infancia ejerció una influencia a la vez maléfica y fecunda su tía abuela Deolinda, que le hacía bromas macabras, poniéndole sapos en la barriga mientras dormía. También lo amenazaba con zurrarle con el látigo, pero sin avisar cuándo lo haría; y Felisberto pasaba las noches en vela y en vilo, anticipando la azotaina, hasta que la falta de sueño acabó por trastornar su sensibilidad, que se convirtió en una sensibilidad a flor de piel (pero de una piel lívida y granulosa, como de pescuezo de pavo desplumado).

De niño, a Felisberto le hubiera gustado vivir bajo las faldas de sus maestras, para que allí lo hubiesen empollado, como hacen las gallinas con sus huevos. Estudiante de música desde los años más tiernos, llegó a convertirse en un virtuoso del piano, que le enseñó a tocar un profesor «tuerto y ciego», luego rememorado en *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), mezcla de evocación de la infancia y divagación onírica. Para ayudar económicamente a su familia, se empleó como pianista en una sala de cine, acompañando con sus arpegios las películas mudas; de aquel primer empleo, al que volverá ocasionalmente, le quedaron la cinefilia y ese andar a salto de mata que caracteriza su desportillada vida. Luego se dejará crecer un pelo cetrino, alborotado y coruscante, pelo de señor horripilado y con la cabeza a pájaros, pelo de nido de cigüeña y lingotazo de absenta. Recién casado (por vez primera), decide esquilarse y sentar cabeza, dedicando la jornada entera a impartir clases de piano; pero a

veces le viene la inspiración, como una señora jamona y sonámbula, y no puede resistir las ganas de ponerse a escribir unos cuentos llenos de intuiciones meningíticas, de pesadillas y aprensiones, cuentos como los que reúne en *Libro sin tapas* (1929), que parecen una antología de motivos surrealistas puesta al baño María.

La vida bohemia le tira más que al herniado los puntos del vientre; y pronto se volverá a casar, esta vez con la pintora cubista Amalia Nieto, que lo obliga a montar una librería en el garaje de su casa. Por estos mismos años visita mucho los hospitales psiquiátricos, en busca de inspiración; así escribe, por ejemplo, «El balcón», un cuento magistral incluido en *Nadie encendía las lámparas* (1947), sobre una relamida poetisa que no quiere salir de su cuarto, porque se ha enamorado de su balcón. Felisberto ha alcanzado al fin la madurez literaria: ahora sus cuentos son menos abstrusos, menos crípticos, perfumados por la brisa de un onirismo sublime o aberrante, según el pie del que cojee. Cada vez que rompe con una de sus mujeres, se va a vivir a una pensión pulgosa con su madre y a vaguear por los cafés, donde conoce a Jules Supervielle, que acaba de instalarse en Montevideo huyendo de la guerra y lo entroniza como el gran surrealista que Felisberto siempre había sido, sin saberlo.

Leal con los amigos, Felisberto lo fue algo menos con las mujeres, en las que buscaba la protección de la gallina clueca; pero cuando la relación se volvía conflictiva regresaba al cobijo de la madre. La rivalidad que se entabla entre esa protectora, a quien llamaban «Calita», y sus sucesivas mujeres la sublimará en *Las Hortensias* (1949), una portentosa *nouvelle* sobre un hombre fascinado por las muñecas de tamaño natural. En París (adonde había viajado gracias a una beca que le consiguieron Supervielle y Roger Callois) se enamora de María Luisa Heras, una modista española con la que también se casa, para no variar; y de la que se divorcia para volver a vivir con su madre en la pensión pulgosa de siempre. La escritora Reyna Reyes, su última esposa, nos cuenta que un día, cuando más feliz era su matrimonio, Felisberto se despertó sollozando: «No puedo dormir más en esta casa —le dijo

—, porque pienso que mamá está sola en una pieza oscura».

Y así fue como la anciana «Calita» se fue a vivir con ellos. En sus años postrimeros, Felisberto encontró al fin la paz de espíritu que le permitió escribir relatos llenos de perplejidades y angustias, embriagados de ese aire de cloroformo y pintura de Delvaux que tienen sus mejores páginas, acariciados por ese estilo inconfundible lleno de candores y perfidias, imágenes turulatas y asociaciones insólitas, donde las fiebres sensoriales alcanzan la categoría de ideas. Enfermo de leucemia y sin embargo gordo como un trullo, su mayor temor en los delirios de la agonía era que el cuerpo se le volviese púrpura en el velorio y no fuese posible mostrarlo a las visitas. Murió tan hinchado que hubo que sacarlo por la ventana; y los sepultureros tuvieron que agrandar la fosa, para que entrase el ataúd que guardaba sus restos. No en vano había sido siempre un escritor sin tapas, desencolado y disperso, siempre deshojándose de páginas volanderas y sueños sin índice en los que anidaban el miedo y la maravilla.

ARMANDO BUSCARINI

En casi todos los opúsculos que publicó en vida, que fueron muchos y muy menesterosos, solía Armando Buscarini (1904-1942) reproducir su retrato, que la mala calidad del papel y el fogonazo del magnesio han ido convirtiendo en el retrato de un ectoplasma. Pero cuando posaba para el retratista, Buscarini lo hacía con gallardía y donosura, incluso con cierta alucinada arrogancia, como si avistase una posteridad que lo redimiría de las incontables penalidades que padeció en vida. «Gárgola adolescente y maltrecha», lo describió César González-Ruano; y en verdad, hay algo entre gótico y patético en ese muchacho de fisonomía lombrosiana, melena embarullada de piojos, nariz formidable que hubiese envidiado Cyrano de Bergerac, mirada ensimismada o retadora y orejas de soplillo, como alas raquíticas de un ángel proletario que ha renunciado al vuelo. A veces, contemplando esos retratos que aparecen en el frontispicio de sus libros esmirriados, he llegado a creer que Buscarini no existió en realidad, que sólo fue un fantasma que vino a colgarse de mi imaginación febril, como los murciélagos se cuelgan de las paredes de una cueva. Pero Armando Buscarini existió de verdad; y la suya fue una de las existencias más trágicas que uno puede encontrar en aquel Madrid «brillante y hambriento» de las primeras décadas del siglo XX.

Nacido en Ezcaray, en 1904, Buscarini (que en realidad se llamaba Armando García Barrios) se instala en la capital española siendo apenas púber, acompañando a su madre soltera. Niño mártir amarrado al suplicio de sus versos, Buscarini empezó a publicar sus opúsculos poéticos cuando apenas contaba catorce años. Eran los suyos poemas casi siempre apolillados, casi siempre ripiosos y mal medidos, casi siempre equivocados de siglo, que trataba de vender entre los parroquianos de los cafés, como un

buhonero de la poesía. Como había días que no lograba reunir el dinero que le permitía calentar las tripas horras, al llegar la noche amenazaba desgañitado y aterido con tirarse desde el viaducto; y entonces siempre había alguna piculina romanticona que le daba una limosna, o siquiera lo recogía por piedad en su lecho de sábanas resudadas y hormigueantes de sífilis. Convertido en un sablista profesional, Buscarini regaló algunas de sus mejores páginas a los grandes cronistas literarios de la época —de Cansinos Assens a González-Ruano, pasando por el propio Ramón—, que hicieron de aquel niño moreno de pálida luna el protagonista de las anécdotas más chuscas o crueles; y, andando el tiempo, Buscarini llegaría a ser uno de los protagonistas de mi primera novela, y el ángel custodio de mi vocación literaria, que todavía sigue protegiendo, con sus alas rebozadas de fango.

En poco más de una década, escribió poemarios, narraciones galantes, estampas de la vida golfa, obras de teatro que nunca lograría estrenar y hasta una autobiografía portátil, titulada pomposamente *Mis memorias*, que publicó cuando apenas contaba veinticuatro años; y en la que nos confiesa que nunca estrenó más camisa que la camisa de fuerza. Diecinueve años tenía cuando visitó por primera vez el Departamento de Observación de Dementes, anejo al hospital provincial de la calle de Santa Isabel, hoy museo de arte Reina Sofía (no en vano hay quienes afirman que el arte contemporáneo es achaque de locos); y apenas veinticuatro cuando ingresó definitivamente en el manicomio. Para entonces, harto de perseguir el espejismo de la gloria y abandonado de todos los santones literarios en los que buscó protección (a veces con los métodos más chantajistas y truculentos), Buscarini parece casi un anciano, infestado de tuberculosis y delirios en los que cree ser víctima de conspiraciones acaudilladas por su madre. Entre 1928 y 1940, Buscarini peregrinó por diversos frenopáticos, hasta acabar sus días en el de Logroño, en un periplo lóbrego que lo dejó desamparado de las musas y convertido en un añico o migaja de hombre. Alguno de los doctores que llegaron a tratarlo evocó, muchos años después, aquellos raros instantes en los que, entre los escombros de la

locura, se alzaba, como una mariposa con las alas hechas jirones, el poeta herido de belleza, peregrino incansable de quimeras mustias.

Tal vez, en aquellos lapsos en los que volvía a florecer su musa maltrecha, a los labios de Buscarini acudiese el más hermoso de sus poemas, en el que en un tono vibrante de emoción enumera los padecimientos de su vida bohemia, para concluir orgullosamente: «Nada me importará, porque yo siempre, / caminando sereno por la tierra, / con el alma latiendo por la gloria / y flotante a los vientos mi melena, / iré diciendo al mundo con voz fuerte, / ¡con voz en la que vibre mi alma entera!: / "Es verdad que yo sufro; pero oídme: / ¿qué me importa sufrir, si soy poeta?"». Descansa en paz, amado poeta del arroyo; y protégeme de los hombres de alma ruin que nunca sueñan.

MARIO ARNOLD

Mario Arnold (1904-1962), caballero andante de la miseria, fatigador del atlas, sombra migratoria que eligió como refugio de su olvido el otro lado del charco, no anticipaba en su anodino nombre de pila una existencia demasiado rumbosa. Bautizado como José García, había nacido en León, a la sombra afilada de su catedral, que desde niño le inculcaría cierta aspiración gótica de remontarse hasta el cielo, a falta de un mendrugo que llevarse a los labios con sabañones. «Crecimos rodeados de necesidades íntimas —nos confesará en alguna de sus obras, rememorando su infancia —, con la amenaza constante del hambre, que nos salía al camino como una fiera celosa». La indigencia obligaría a su familia a alquilar una casucha sin techo cerca del cementerio: allí, Mario Arnold aprendió a contar estrellas, ese oficio tan inabarcable como la estirpe de Abraham, y concibió el sueño quimérico de tocar su oro trémulo, encaramado sobre las nubes. Es la época en que, vestido con sus mejores harapos, se convierte en gorrón de librería o lector a salto de mata. Así, aprende de memoria las prosas profanas de Rubén, las rimas de Bécquer, las canciones filibusteras de Espronceda. Borracho de metáforas y merodeado de musas callejeras, alarga sus paseos hasta la catedral y, traspasado por el último sol que incendia las vidrieras, compone sus primeros versos.

En las páginas de *Juventud*, una revista leonesa, su firma llegará a hacerse enojosamente usual, hasta el punto de que el director le aconseja desahogar su grafomanía en los periódicos capitalinos. Mario Arnold no vacila en aceptar el reto, con esa complacencia algo fatua de quienes se creen predestinados al triunfo. En *La ciudad es mía* (1937), una novela iniciática que escribiría casi dos décadas más tarde, se describe con mucho desgarro lacrimógeno su marcha de la provincia. A su llegada a

Madrid, Mario Arnold gasta sus ahorros en fabricarse una estampa muy erguida, de un casticismo dandy: su sombrero chambergo, su chalina hojaldrada de lazos y su capa de paño remendón causarán pasmo entre la bohemia más canallesca de Madrid, que se resiste a acogerlo en su cofradía. Arnold publica algunas novelitas sin repercusión de títulos melodramáticos (*Gotas de hiel*, *Por una rosa*, *Lágrimas y flores*); y duerme a la intemperie, envuelto en su pañosa, sobre un banco de la Castellana.

Comienza a colaborar en revistas sobre varietés y farándula que le gratifican con una palmadita en los hombros; y entabla sagrada amistad con un coetáneo que se hace llamar Armando Buscarini. Ambos albergan parecidos ideales, ambos padecen idénticas zozobras, ambos aspiran a estrenar un drama en tres actos que han escrito mancomunadamente y se titula *Sor Misericordia* (1923): la obra, que adolece de truculencias y situaciones truncas, prende al lector con la vehemencia de sus parlamentos y el desgarro nihilista de sus personajes. Unos méritos que, probablemente, debamos adjudicar a Buscarini, más arrebatado y febril que su compañero.

A la caza de su estrella marchó Mario Arnold en 1925, rumbo a San Juan de Puerto Rico, en una travesía que imaginamos insomne y muy ajetreada en la catalogación de estrellas aún inéditas. Allí se quedaría tres años, desarrollando una actividad literaria frenética. Su poema dramático *La canción del peregrino* (1925) y su libro de madrigales *Lluvia de besos* (1927) no debieron de interesar a nadie en Puerto Rico; pero Mario Arnold amañó su fracaso adjudicándoles sucesivas ediciones que jamás existieron, una argucia que todavía hoy se emplea asiduamente para abultar tiradas. Quizá el libro más meritorio de su etapa portorriqueña sea *Errante* (1928), una recopilación de poemas nómadas con prólogo de Alfonso Camín que a veces tienen la nitidez de un epitafio, o el presentimiento trágico del viajero que intuye la esterilidad de su caminar sin rumbo. La muerte de su madre lo obligará a regresar a León, rumiando una culpabilidad que instilaría los primeros síntomas de descontento y subversión en su obra. Visita por estos años en varias ocasiones las mazmorras del ministerio de

Gobernación; y, en vísperas de la proclamación de la República, publica *El notario de Chatillon* (1930), novela de *amour fou* y contenido ejemplarizante. Atrapado por el periodismo de combate y las vehemencias revolucionarias, Mario Arnold aparca su obra de creación hasta que en plena guerra aparece *La ciudad es mía*, un *roman à clef* en el que rememora, con cierta prolija ingenuidad, su juventud bohemia y desdichada. La publicación de esta novela lo sorprende escribiendo calenturientas crónicas de guerra para los diarios *El Liberal* y *El Heraldo*, en las que las tropas de Franco y sus esfuerzos bélicos siempre reciben el mismo dictamen: «¡Esos canallas quieren poner sus plantas criminales en nuestras calles! ¡Miserables! Llegaréis a las puertas de Madrid, pero ni un paso más; ¡ni un paso más, porque allí tenéis cavada vuestra tumba!». Tales alardes lo conducirían luego ante un consejo de guerra que dictaminó su ingreso en la prisión de Porlier, vestíbulo del paredón, donde coincidió con Pedro Luis de Gálvez y otros desahuciados de la pluma. Algunos poemas carcelarios los incluiría años más tarde en su libro *Pandereta* (1954).

Mario Arnold, sin embargo, lograría la amnistía y elegiría el exilio en Venezuela; allí fundó Ediciones Ancla, donde iría publicando sus entregas líricas o dramáticas. En esta editorial aparecerá su libro más característico, *Cazador de luceros* (1948), donde vuelve a presentarse como un poeta errabundo, con la mirada clavada en el cielo. Ya nada queda en él, sin embargo, de aquel joven altanero o tan sólo sufridor que exponía al relente de la madrugada su perfil de estatua. Arnold, que había acometido en su adolescencia la misión ímproba de enumerar las estrellas, se agostó en tareas mercenarias, glosando los avatares de las estrellitas del celuloide y poniendo letras a pasodobles. Murió en Caracas, después de recibir los santos óleos sobre la frente que antaño había urdido tantos versos huérfanos de Dios.

MARGARITA DE PEDROSO

Nacida en Bruselas en 1911, Margarita de Pedroso llevaba en sus venas sangre cosmopolita y azulísima: su padre, el diplomático Luis de Pedroso y Madan, conde de San Esteban de Cañongo, era descendiente de irlandeses; su madre, la princesa rumana María Sturdza, formaba parte de una de las estirpes más acendradas de Europa. A finales de la década de los veinte, cuando sus padres se instalen tras un periplo europeo en Madrid, Margarita es una nínfula de largas trenzas rubias que deslumbra a Juan Ramón Jiménez, treinta años mayor que ella. «Era un hombre solitario, idealista y nada gregario —lo evocará Margarita, mucho tiempo después—. Pasábamos muchas tardes hablando largamente. La mayor parte de las veces no estaba Zenobia. Después subíamos a la terraza para ver la puesta de sol. Creo que yo era por entonces bastante ingenua y un tanto asexuada, si cabe explicarlo así. Una amiga mía me decía que Juan Ramón estaba enamorado de mí, pero yo le explicaba que era sólo una buena amistad intelectual».

En 1932, con ayuda de Juan Ramón Jiménez, Margarita de Pedroso logra publicar en *Revista de Occidente* un ensayo lírico titulado «Hacia Galilea», un texto que transpira una rara simbiosis sensual y mística, con pasajes muy turbadores. El conde de San Esteban de Cañongo debió de detectar algo alambicado en la relación de su hija con el poeta, con el que tiene un cruce de acusaciones algo agrio; pero Juan Ramón Jiménez sigue enviando durante un tiempo rosas amarillas a su musa. Margarita entabla entonces contacto con el círculo literario de José Antonio Primo de Rivera, enamorándose de Luis Escobar, homosexual discreto y bondadoso que nunca la correspondió, pero a cambio le profesó siempre una amistad abnegada. También frecuenta a Dionisio Ridruejo, Rafael Sánchez Mazas (que luego prologaría su poemario

Rosas) y Agustín de Foxá, con quien participará en las visitas a los cementerios románticos, una ceremonia algo decadentista promovida por Mariano Rodríguez de Rivas (otro homosexual de la cohorte falangista). Margarita, en fin, se había convertido en la musa más requerida de la Falange.

Durante la guerra se refugiará en Burgos, donde Ridruejo, a la sazón Director General de Propaganda, la destina al departamento de ediciones, a las órdenes de Laín Entralgo. En Burgos coincidirá también con su siempre amado Luis Escobar, el cineasta Neville, el pintor José Caballero y los poetas Rosales, Vivanco y Leopoldo Panero. En diciembre de 1939, con España todavía humeante de pólvora, Margarita publica su primer y único libro de poemas, *Rosas*, una crónica de su idilio fantasmal con Juan Ramón Jiménez: «Yo era la niña seria / que por la ventana / tú veías pasar. / Yo era la niña grave / con trenzas de oro / y ojos claros / que tu mirada seguía / a través del cristal. / Tú eras mi amigo / invisible y sombrío. / Cuando por el balcón / me veías, ya sonreías […] / Un día me llamaste por mi nombre. / ¿Despertaste el sueño / o borraste la realidad?». No faltan tampoco en el libro los tímidos reproches: «Desnudaste mi niñez / en las auroras de abril […]. / Tú fuiste / el que abriste / mis ojos azules / con estrellas de oro, / bajo la tarde violeta, / al estío del alma. / Ese abrazo inefable / que arrancaste cruel / a la blancura de los nardos / yo no te lo podía dar. / ¿Qué esperabas de mí, Poeta? / No te bastaba / que yo fuera la niña muda / que tú amabas».

A partir de entonces, Margarita permanecerá mucho tiempo en el extranjero, desde donde envía crónicas al *ABC*. Publica en 1945 un delicioso libro de cuentos de hadas, *Cabeza a Pájaros y la Infanta*, que deslumbra a André Gide, quien patrocinará su edición francesa. En 1948 viaja a Buenos Aires y se tropieza en el vestíbulo de su hotel con un Juan Ramón casi anciano, que le entrega una rosa amarilla; pero donde hubo nidos antaño ya no había pájaros hogaño. Tras una larga estancia en la América hispánica, Margarita publica otro magnífico libro de cuentos, *El volcán y el potro de Coipué* (1951), un gran cántico antifonal hormigueante de folclore y faunas legendarias. En Italia conocerá al hombre de su vida, cuya

identidad prefirió siempre mantener secreta. Cuando su amor muera, en 1971, Margarita volverá muy apesadumbrada a Madrid; pero el descubrimiento de Brihuega le devolverá los bríos, y dedicará los últimos años de su vida a rehabilitar el patrimonio de esta localidad alcarreña.

En 1988 le diagnostican un tumor cerebral. A la clínica en la que se consume acudirá cada día, con lealtad indeclinable, Luis Escobar, aquel amor imposible de juventud, para pasearla en silla de ruedas. Al final de aquellos melancólicos paseos, Escobar le hablaba de los amigos muertos, de los sueños desvanecidos; y a los ojos de ambos acudía entonces el tributo furtivo de las lágrimas. Margarita de Pedroso y Sturdza se apagó el 17 de enero de 1989. Su prima Isabel de Aldasoro me contó que, al expirar, su habitación se llenó con el perfume matinal y póstumo de las rosas.

JOHN FRANKLIN BARDIN

En su *Historia del relato policial* (1972), Julian Symons se refería a John Franklin Bardin (1916-1981) como «un escritor americano tan desconocido en su país que en toda mi vida no he encontrado a ningún paisano suyo que hubiera leído sus libros». Desde entonces, creo que no han cambiado excesivamente las cosas, aunque en España tuvimos la oportunidad de conocer a Bardin cuando la extinta editorial Versal tradujo sus tres novelas más memorables, *El percherón mortal*, *El final de Philip Banter* y *Al salir del infierno*, que no dudan en zambullirse en los abismos de las psicopatologías. Son tres novelas insólitas en su género, pletóricas de una desazonante magia que, como afirmaba Symons, desconcertará a los aficionados a la novela negra más convencional, pero que sin duda hará las delicias de quienes hayan disfrutado leyendo a Poe. Porque, como el maestro de Baltimore, Bardin es uno de esos escasos autores que, aceptando las convenciones de la literatura de género, logra trascenderlas mediante la imposición de un clima esquizofrénico y opresivo que acaba llevando el agua de la trama hasta su molino.

Nacido en Cincinatti, la existencia de Bardin estuvo signada por la muerte de su madre, tras una penosa enfermedad mental. Gran parte de su juventud la dedicó a cuidar de ella; y sus novelas pueden interpretarse como exorcismos o purgas del corazón en las que trata de espantar el fantasma de la locura. Como tantos escritores anticipados a su época, Bardin tuvo que ganarse la vida con diversos oficios alimenticios: trabajó como dependiente de librería, también como agente publicitario, para acabar dando clases de escritura creativa y editando revistas médicas. Sólo durante una década —desde mediados de los cuarenta a mediados de los cincuenta— pudo consagrarse con cierta continuidad a la escritura, entregando a las imprentas hasta una docena de novelas

de temática criminal; pero ninguna de ellas alcanzó el éxito ni obtuvo la recompensa de una adaptación cinematográfica (tal vez porque evocaban un universo psíquico demasiado alambicado). Además de la magistral trilogía que mencionábamos más arriba, Bardin probó suerte con los seudónimos de Gregory Tree o Douglas Ashe, en varias novelas que se conformaban con ser —en palabras de Symons— «hábiles y amenas». Pero ni por esas. Y harto de la indiferencia de sus contemporáneos, enmudeció hasta que le sobrevino la muerte.

Pero su trilogía maestra nos sigue revelando al heredero más cabal de Poe, enfrentado a un cúmulo de obsesiones y paranoias que tienen algo de laberinto y algo de tumba prematura. Bardin es un escritor rugoso y ambivalente, desasosegante y malévolo, retorcido y *bizarre*, cuyas páginas, pobladas por personajes asediados por los más variopintos trastornos mentales —de la neurosis a la amnesia—, exploran la neblinosa línea que separa cordura y locura, fantasía y realidad, con unas tramas envolventes que nos sumergen en un clima angustioso, como de cloaca onírica. *El percherón mortal* (1946) parte de una premisa que podría servir como argumento para cualquier película de David Lynch: Jacob Blunt, su protagonista, es visitado por enanos que le encomiendan extraños recados: repartir dinero entre desconocidos, adornarse el pelo con flores, entregar a domicilio caballos percherones. Blunt acude entonces al psiquiatra Matthews, que así se verá involucrado en una pesadilla atroz, en cuyos recovecos extraviará su identidad. Se trata de una novela delirante y macabra, plagada de personajes marginales, que podríamos emparentar sin empacho con el universo de Tod Browning; y por momentos está perfumada por la brisa del azar, como los mejores títulos de Auster. Amenísima y sobresaltada por giros inesperados, *El percherón mortal* no se arredra en explorar los retretes más pavorosos del alma humana; y de vez en cuando incorpora reflexiones dignas de Thomas de Quincey: «En último extremo, la psicología del asesino y la del bromista difieren sólo en grado. Ambos son sádicos; ambos disfrutan con lo grotesco y con el placer de infligir dolor a otros. Podría considerarse el crimen como la broma definitiva y, a la

inversa, a la broma como la forma social del asesinato».

El personaje del doctor Matthews, y también esas atmósferas tan distintivas de Bardin, entre fantasmagóricas y guiñolescas, vuelven a protagonizar *El final de Philip Banter* (1947), una novela envuelta en una atmósfera mental desquiciante: el protagonista, mujeriego y agente publicitario, se tropieza en su oficina con una confesión, al parecer escrita por él mismo, en la que se detallan una serie de acontecimientos que, increíblemente, empezarán a cumplirse, punto por punto, a la noche siguiente. Más osado se muestra aún Bardin en *Al salir del infierno* (1948), una novela que nos sumerge en las percepciones averiadas de Ellen, una pianista que ha permanecido durante años internada en un manicomio: las disociaciones de personalidad y las pulsiones homicidas de la protagonista son abordadas por Bardin con una escritura perfectamente lúcida, lo que centuplica la fuerza estremecedora de la novela, narrada desde el punto de vista de una esquizofrénica, como hacía Poe en sus *Narraciones extraordinarias*. John Franklin Bardin fue un maestro del *thriller* psicológico, o más exactamente psiquiátrico, que supo adentrarse como nadie en un continente de zozobras y perplejidades nunca explorado.

Murió de puntillas, como si ya llevase mucho tiempo extraviado en ese continente incógnito, harto de que sus paisanos no se dignaran leer ninguno de sus libros.

RAFAEL GARCÍA SERRANO

Se cumplió el centenario del nacimiento de Rafael García Serrano (1917-1988) sin que casi nadie lo recordase, como ordena la hemipléjica memoria histórica. Navarro hasta la médula, de carácter brioso y poco amigo de componendas, García Serrano se trasladó a Madrid para estudiar Filosofía y Letras y afiliarse a la Falange, que sería su amor nunca traicionado. El estallido de la guerra lo sorprendió en Pamplona, donde se alistó como alférez provisional en la columna de García Escámez. En la batalla del Ebro caería enfermo de tuberculosis; y, durante la convalecencia, escribirá su primera novela, *Eugenio o la proclamación de la primavera* (1938), dedicada a su «joven césar», José Antonio, una obra restallante de belleza e ímpetu panfletario, híbrida de nostalgias imperiales y anhelos futuristas, por la que pululan los ángeles custodios de Valle-Inclán y Gómez de la Serna.

Frente al lirismo más «quietista» o señoritingo de otros escritores de la Falange, García Serrano es un lírico de trinchera, con aroma de pólvora, asperezas de vino peleón y cuajarones de sangre. Sus dotes de novelista quedarían ratificadas con la magnífica *La fiel infantería* (1943), obra todavía de técnica vanguardista en la que se respira la influencia de las novelas bélicas de entreguerras; sólo que, allá donde aquellas novelas condenaban el militarismo, García Serrano hace una exaltación de la camaradería y el heroísmo de quienes combaten en los frentes, con desprecio de la muerte y ansia de estrellas. Aunque obtiene el Premio Nacional de Literatura, *La fiel infantería* sería retirada de las librerías, por petición del arzobispo primado de Toledo, Pla y Daniel, que juzgó que estaba «salpicada de expresiones obscenas» y que describía «cruda e indecorosamente escenas de cabaret y prostíbulo». A García Serrano —católico a machamartillo— estos

tiquismiquis clericaloides no lograron intimidarlo; y siguió escribiendo crónicas desde Roma para el diario *Arriba*, del que llegaría a ser director.

En 1949 publica *Cuando los dioses nacían en Extremadura*, una excelente crónica novelada de la conquista de México por Hernán Cortés; y en 1951 la que tal vez sea su obra maestra, *Plaza del Castillo*, en la que narra los Sanfermines del 36 y rinde homenaje a los mozos que corrieron delante de los toros antes de ofrecer bizarramente su pecho a las balas, bien confesadicos y comulgadicos y con un detente en el bolsillo de la camisa. *Plaza del Castillo* tal vez sea, junto con *Madrid de Corte a checa*, la novela cumbre de la literatura falangista; y en ella se palpa el talante de García Serrano, que siempre trató al enemigo sin los rencores biliosos de otros coetáneos, y hasta con cierta fraternidad fundada «en siglos de catolicidad en la sangre». Más tarde completaría otra magnífica trilogía sobre la Guerra Civil, formada por *Los ojos perdidos* (1958), *La paz dura quince días* (1960) y *La ventana daba al río* (1963); y hasta llegaría a dirigir en 1966 una adaptación cinematográfica de la primera, una película llena de tragedia y misterio que —como ha escrito con atinado oxímoron Fernando Alonso Barahona— «acaricia el alma hasta raspar las entrañas».

Antes había escrito el guión de *La fiel infantería*, que filmaría Pedro Lazaga; y con el tiempo llegaría a desarrollar una muy fructífera colaboración con el gran Rafael Gil. Cultivó, además, el cuento, en títulos como *Los toros de Iberia* (1945) o *Las vacas de Olite* (1980), y reunió sus crónicas y artículos en diversas antologías. Su ímprobo *Diccionario para un macuto* (1964) recoge expresiones propias de los combatientes en la Guerra Civil; y vuelve a estar lleno de un espíritu fraterno que se salta las trincheras y de un estilo a la vez sarcástico y elegíaco, bronco y compasivo. A diferencia de otros camisas viejas que se fueron quedando afónicos o cambiando de bando, García Serrano nunca dimitió de sus convicciones políticas, que prodigó, con ironía cáustica o tremebunda aspereza, en el «Dietario personal» que publicaba en *El Alcázar*; y de las que levantó acta orgullosa en su libro de memorias *La gran esperanza* (1982), con el que obtuvo el

premio Espejo de España.

Umbral lo recuerda hacia el final de sus días, viejo y honrado, en las sobremesas del Mayte Commodore, con hablar dulce y bigote nietzscheano, «creyendo en tantas cosas muertas, creyendo sólo, realmente, en su propia juventud perdida y luchadora». La democracia, tan perdonadora de todo bicho viviente con tal de que cerdease un poco, no lo perdonó nunca; pero a García Serrano, que no lo habían asustado los tiquismiquis clericaloides, no iban a asustarlo tampoco las novísimas beaterías. Murió sabiendo que «la muerte es la definitiva, hermosa y tentadora libertad, la libertad misma». Y lo hizo en el día de la Hispanidad, como corresponde a un español viejo, no sin antes pedir a su hijo Eduardo un vasico de clarete de Olite en los estertores de la agonía. Nadie podrá cantarle nunca aquella versión entre cínica y chistosa del *Cara al sol* —perfecto epitafio para el chaqueterismo patrio— que él recoge en *La gran esperanza*: «Tranquilito y bien alimentado / formaré como un buen emboscado, / impasible el ademán, / viviendo al pelo como un sultán».

REMIGIO GONZÁLEZ, «ADARES»

En mis años de estudiante en Salamanca, a eso del mediodía, instalaba su puestecillo portátil cerca de la Plaza Mayor el poeta Remigio González, alias Adares (1923-2001). Adares (su seudónimo era una especie de acróstico, formado por las letras iniciales de un puñado de versos suyos) había incorporado a la silueta de la ciudad su perfil de viejo perpetuo, con la nariz abollada por los coscorrones de la vida, la barba fluvial y profética, la boca copiosa y erudita de endecasílabos. Cuando yo lo conocí, era un anciano golpeado por el párkinson y desmigajado de intemperies; pero había en él un coraje lírico o recia locura que lo obligaba a seguir ofreciendo cada día su mercancía de folletos poéticos, con la que iba reuniendo unas pesetillas que le permitían publicar otro folleto, y así hasta que las metáforas se le quedaron afónicas, que no fue hasta que su corazón dejó de latir. Adares vestía sahariana, gorra visera y un fular que servía de venda a su garganta, abrasada de tanto recitar versos. Su fisonomía evocaba vagamente la de un Walt Whitman de secano; y escribía una poesía versicular y visionaria, con algo de escritura automática y algo de socarronería cazurra. Aníbal Núñez, el gran poeta maldito, escribió sobre él: «Por fin un surrealismo de hogaza (como aquel de Vallejo) que no huele a cortada académica». La poesía de Adares tenía el perfume de la madera que no conoce la garlopa, el perfume de la jara y la resina, el perfume de la leche recién ordeñada y de la boñiga recién cagada; y daba gloria olerla, indemne a los academicismos.

Había nacido, allá por 1923, en Anaya de Alba, hijo de un carromatero y de una madre que sacaba unas monedillas cantando por las iglesias. Benjamín de nueve hermanos, desde niño tuvo que espabilarse para que no le madrugaran el condumio, y vistió

siempre ropa heredada. De una abuela cieguita y muy coqueta, con su ojo de cristal relumbrando en la penumbra y su trenza postiza como una serpiente dócil cayéndole sobre los hombros, aprendió a recitar versos tal vez inventados; y así le cogió gusto a la poesía, que empezó a cultivar ya cuarentón de forma torrencial, en opúsculos que tenían el mismo sabor áspero de su biografía: *Sangre talada*, *La barrila*, *No me preguntéis de dónde soy llegado*, *Romances tropezados por la luna*. En los cafés gargajosos y sonámbulos, en las tiendas con olor a ultramarinos, en los lupanares del barrio chino, Adares era reverenciado como un tótem; y los mendigos y los yonquis se aproximaban a él con unción, como si fuese un santito de peana, mientras las guiris le enseñaban un poco las bragas, para que se le alegrasen los ojillos.

Niño solitario y andarín al que gustaba perderse en el monte para saquear panales y nidos, Adares trabajó desde muchacho en lo que pudo, a veces como mozo de siega, a veces como mulero o rabadán. Pero lo que de verdad le gustaba era juntarse con los gitanos en las fiestas de los pueblos. Así se hizo cantaor de flamenco, con mucho jipío y jeribeque, y también pintor de cuadros de santos y de toros, que no se vieron mejores desde tiempos de Orbaneja. Hasta que, con casi cuarenta años, emigró a Francia y se puso a trabajar en una fundición de acero, cerca de Lyon. Fue allí donde lo sorprendió el demonio de la poesía, que brotaba de su pluma abrupta y candeal, habitada por igual de paisajes de la infancia y de aquelarres bárbaros. Su primer poema, un romance de largo aliento, se lo dedicó a su vieja maleta, que lo había acompañado en sus trashumancias y estraperlos, donde «guardaba los chorizos / que del pueblo me mandaban». Luego, ebrio de frenesí creador, celebraría en sus poemas los carros de heno, las posadas de los caminos, las zagalonas que habían perfumado de lujuria su juventud, en versos que parecían cortados a hachazos.

Desde que publicara su primer poemario, *Sangre talada*, allá por 1977, hasta su muerte, Adares entregó a las imprentas más de treinta títulos, un bosque de versos donde la poesía salta, brusca como una liebre, allá donde menos se la espera, con esa belleza

derrochona de las cosas que son bellas sin saberlo. Había alcanzado la gloria local; y presumía de que las guiris que compraban sus libros le escribían luego, desde Boston o Ámsterdam, unas cartas llenas de insinuaciones y ensoñaciones, sin más leyenda en el sobre que un escueto: «Al poeta Adares. Salamanca». Y las cartas le llegaban siempre.

Al declinar la tarde, las medicinas que le aplacaban el párkinson dejaban de hacer efecto, y Adares guardaba sus opúsculos en un fardel, antes de perderse por las callejuelas incendiadas de crepúsculo, con unos andares ruinosos que eran casi un trotecillo cochiquero. Era el último bohemio, superviviente de una raza extinta que confundió la poesía con la voz del viento. Todas las piedras de Salamanca se sabían de memoria sus poemas; y cuando Adares murió empezaron a susurrarlos por la noche, en un responso fúnebre que nunca cesa.

CONCHA ALÓS

Se reedita venturosamente, tantos años después, *Las hogueras*, la novela con la que Concha Alós (1926-2011) obtuvo por segunda vez el Premio Planeta, allá por 1964. Un par de años antes lo había ganado con *Los enanos;* pero Plaza & Janés denunció el fallo al día siguiente, alegando que la novela había sido previamente contratada para su colección «Selecciones de Lengua Española». La concesión y posterior remoción del Premio Planeta a una autora por entonces desconocida fue un escándalo literario de primera magnitud que ocupó durante varios días titulares en la prensa, donde Concha Alós fue presentada como «una maestra de treinta años» (aunque en realidad contaba seis más), desenvuelta y gafapasta, que se defiende como una leona ante las maledicencias: «Yo no hice más que lo que suelen hacer otros muchos concursantes —explicó a *ABC*—. Seguí los consejos de unos y otros y mandé copias de mi novela a diferentes concursos para probar suerte». Y apostillaba con cierta desfachatez: «Este revuelo me beneficia, ya que, al fin y al cabo, no deja de ser una propaganda, y la propaganda siempre va bien».

Y no le faltaba razón. La publicación de *Los enanos* será uno de los debuts más resonantes de la época; y convertirá a Concha Alós en la autora de moda, vitola que seguirá exhibiendo todavía durante algunos años, antes de irse deslizando lentamente por el tobogán del olvido. Leída hoy, *Los enanos* resulta una novela a la vez solanesca y existencialista, ambientada en una pensión barcelonesa, con el patio lleno de ratas y las habitaciones ocupadas por una galería de personajes bien captados, aunque arquetípicos: el boxeador sonado y hambriento, la prostituta bondadosa, los hermanos incestuosos… Su protagonista, Eloísa, una muchacha desvaída y melancólica, escribe un diario en el que retrata la

sórdida vida de la pensión, alternándola con retazos y ensoñaciones de una historia amorosa frustrada, hasta completar una novela implacable y amarga que sorprende por su madurez.

Siempre envolvió a Concha Alós cierto halo de amargura que se tradujo en una literatura estremecida de pasiones ásperas. Tal vez la persiguiera el fantasma de unos orígenes confusos (de ahí que en sus obras se reiteren asuntos familiares escabrosos); y, desde luego, dejó una honda huella en su memoria la huida de su familia desde Castellón hasta Lorca —que convertiría en asunto novelesco en *El caballo rojo* (1966)—, cuando las tropas nacionales estaban a punto de tomar la ciudad. Con apenas diecisiete años, se casa con el periodista Eliseo Feijoo, a quien acompañará a Palma de Mallorca cuando lo nombren director del diario *Baleares*. Allí estudiará magisterio, ejercerá como maestra y hará sus primeros pinitos literarios; también será allí donde, al cabo de los años, conozca a un aprendiz de escritor, once años más joven que ella, llamado Baltasar Porcel, del que se enamorará rendidamente. Separada de su marido desde 1959 e instalada en Barcelona, su relación con Porcel, que pronto se convertirá en afamado escritor (gracias en parte a los desvelos de Alós, que se encarga de traducir al castellano sus obras), causa gran escándalo. A ella nunca le importó demasiado, tal vez porque el escándalo la acompañaba desde niña; o le importó tanto que siguió escribiendo novelas protagonizadas por mujeres heridas por el rechazo social, como *Los cien pájaros* (1963), donde una muchacha de provincias, ilusionada y pobre, se enamora de un hombre rico que la abandona tras dejarla embarazada.

En 1964 obtiene por segunda vez el Premio Planeta con la magnífica *Las hogueras*, donde usando la técnica del contrapunto nos cuenta la historia de Asunción, una maestra solterona, y Sibila, una ex modelo casada con un filósofo y oscuramente atraída por un truhán. La frustración de ambas mujeres, a la vez que las ahoga de soledad, las envuelve en un sensualismo devorador. El estilo descarnado y a la vez incisivo de Concha Alós alcanza aquí su expresión más desafiante; y los ambientes rurales de Mallorca (donde transcurre la acción de la novela) añaden un clima opresivo

a una historia de almas aplastadas por el aburrimiento o arañadas por la amargura, soñadoras de un pasado sublimado y un futuro esquivo que les da la espalda. Leída hoy, *Las hogueras* conserva toda su belleza doliente, también cierto perfume de desencanto y nostalgia de la felicidad perdida.

Fue el último éxito neto de Concha Alós, que ya en los años setenta probará a cambiar de registro con un volumen de «narraciones antropófagas», *Rey de gatos* (1972), en el que introduce elementos fantasiosos, incluso terroríficos, aunque persevere en su lealtad a unos asuntos y a unos personajes que acaban siempre probando los cálices más amargos. Sus últimas obras, durante la década de los ochenta, pierden el fuelle que caracterizó sus años de esplendor, y abundan en vagabundeos oníricos que desmerecen de su vibrante realismo poético de épocas anteriores. Tal vez esos vagabundeos eran la premonición de una penosa vejez que discurrirá solitaria —separada ya de Baltasar Porcel— por los pasadizos del alzhéimer. A su entierro, en el cementerio de Montjuich, frente al mar, apenas acudió un puñado de amigos.

ENRIQUE ÁLVAREZ

Si tuviéramos que elegir, entre todos los escritores que hemos conocido, a uno que encarne a la víctima de la burricie fatua y el esnobismo que se enseñorea de nuestras editoriales, elegiríamos a Enrique Álvarez (n. 1954), un leonés asentado en Santander, superdotado buceador de psicologías abrumadas o culpables, zahorí del alma que en sus novelas y cuentos logra penetrar en los yacimientos más dormidos de nuestra vida interior, para rescatar vetas a veces sublimes, a veces monstruosas. ¿Y cómo se explica que un escritor tan dotado siga siendo un rostro oculto, entre la multitud de mascarones y fantoches triunfantes? La razón es bien sencilla. Enrique Álvarez toca cuestiones religiosas, que como todo el mundo sabe son tabú para la literatura posmoderna; y ni siquiera lo hace al modo merengoso que pudiera ganarle el aplauso de un menguado público pío, sino que se atreve a abordar los más sutiles y escabrosos problemas morales, se atreve a asomarse a los abismos más temibles, se atreve a medirse con el problema del mal, consciente —como Flannery O'Connor— de que la misión de la literatura consiste en dar cuenta de «la batalla de la gracia en un territorio propiedad en gran parte del demonio».

Enrique Álvarez cree que la literatura que no se enfrenta al problema del mal es un cuento de hadas para niños bobos; y en sus relatos y novelas el mal está siempre actuando sobre la frágil y numantina naturaleza humana, sosteniendo con ella batallas tan sibilinas como descarnadas. Enrique Álvarez está dotado de una penetración psicológica fuera de lo común; y es capaz de captar los dolores anímicos más secretos, es capaz de designar las lepras y gangrenas de nuestra época, es capaz de iluminar del modo más delicado las gusaneras morales más fétidas y pavorosas. Enrique Álvarez, en fin, es un escritor al que podríamos emparentar con la

corriente del catolicismo pesimista del siglo XX, desde Léon Bloy a Julien Green, desde Huysmans a la citada O'Connor; una corriente poco propensa a exaltar la capacidad humana para el progreso moral y aún menos a reconocer un sentido ascendente a la Historia.

Como, además, Enrique Álvarez gasta una prosa sin demasiadas alharacas, tersa y nítida, poco «literaria» en el sentido sórdido de la palabra, pero enormemente eficaz y sugestiva, el desdén editorial lo ha perseguido desde sus inicios; pese a lo cual, ha conseguido publicar un puñado de obras memorables. Así, por ejemplo, *El rostro oculto* (1994), una novela coral ambientada en León, en el gozne del tardofranquismo, que constituye un demoledor retrato de cierta burguesía provinciana y a la vez un finísimo estudio psicológico de un joven que envuelve una homosexualidad latente con confusas inquietudes religiosas. Así, también, *Hipótesis sobre Verónica* (1995), con la que Enrique Álvarez obtuvo el premio de novela corta Ciudad de Barbastro, donde nos propone una muy elegante y ambigua intriga en torno al caso de una mujer endemoniada. Y, sobre todo, la que quizá sea la más cuajada de sus novelas publicadas hasta la fecha, *La risa de la Virgen* (2010), en la que se recrea el clima de alboroto y sobrecogimiento que las apariciones de Garabandal provocaron en la sociedad santanderina, allá por los años sesenta; y los efectos que el rechazo de tales apariciones tendría entre la burguesía local, enfangada en sus adulterios, y entre una clerigalla entregada a filosofismos teilhardianos de baja estofa, mientras el seminario se vacía y el veneno del fariseísmo se infiltra, cual humito de Satanás, en sus estructuras jerárquicas. *La risa de la Virgen*, que por momentos nos recuerda *La Regenta* de Clarín por su delicada creación de tipos femeninos y clericales, es también una crónica demoledora del vaticanosegundismo y sus delicuescencias.

Junto a sus esmeradas y poco complacientes novelas, Enrique Álvarez ha ido entregando periódicamente a las imprentas sucesivas colecciones de cuentos, género que domina con virtuosismo. Las más recientes son *El trino del diablo* (2006), donde las atmósferas más inquietantes se entretejen con tramas llenas de

misterio y malignidad; y *Soñar en serio* (2014), donde hallamos, entre un puñado de cuentos pasmosos, sostenidos sobre elipsis magistrales y peregrinas espeleologías del alma, un cuento que se nos antoja perfecto, «La ley», en donde asistimos a las tribulaciones de un hombre santo, tan bondadoso como anodino, que un día decide insensatamente saborear las mieles (o hieles) del pecado, por igualarse al resto de los mortales.

El mal, como una filtración de agua venenosa, está presente en todas las ficciones de Enrique Álvarez, librando una callada y constante batalla con sus personajes, que a veces reciben la luz matinal del cielo y otras veces han de conformarse con crepúsculos anubarrados. Y el caso es que el hombre que ha escrito esas ficciones es bondadoso y abnegado, como si el escudo de la gracia lo protegiese del hormiguero de tentaciones en el que se debaten sus personajes. De algún beneficio espiritual tenía que disfrutar en vida un escritor tan zaherido por la burricie fatua y el esnobismo que se enseñorean de nuestras editoriales, condenado a seguir siendo un rostro oculto entre la multitud de mascarones y fantoches triunfantes.

SANTIAGO ALBA RICO

Hace ya muchos años, cuando yo todavía era un niño de apenas trece años, coincidí en Valladolid con un joven una década mayor que yo que quiso poner a prueba —con mucha socarronería— mis conocimientos de heráldica. Como yo andaba por entonces empachado de lecturas artúricas, logré apabullar a mi interlocutor, cuyas facciones fueron poniéndose sinoples, con su jaspeado de gules, a medida que avanzaba mi perorata. Algún tiempo después sabría que aquel joven se llamaba Santiago Alba Rico; y que pronto sería guionista de *La bola de cristal*, el mítico programa infantil, donde se dedicó —en colaboración con su gran amigo Carlos Fernández Liria— a convertir los episodios de «Los electroduendes» en «fábulas de marxismo satírico para niños». Yo siempre he fantaseado con la idea de que Alba Rico se decidió a introducir marxismo en sus guiones infantiles por vengarse retrospectivamente de aquel niño heráldico y repelente que le dejó la cabeza como una hormigonera (y envuelta en un lambrequín).

Con el tiempo, Santiago Alba Rico (n. 1960) se convertiría en uno de los más genuinos malditos de nuestra época, un excéntrico tanto geográfico como ideológico. Biznieto de Santiago Alba, el político zamorano que llegara a ser ministro con Alfonso XIII y presidente de las Cortes republicanas, Alba Rico formaría con Fernández Liria una suerte de *chesterbelloc* marxista de cuya pluma brotarían —además de los mencionados guiones de *La bola de cristal*— dos libros que alcanzarían gran difusión allá por los años ochenta: *Dejar de pensar* (1986), una sarcástica y gamberra diatriba contra la posmodernidad y el felipismo; y *Volver a pensar* (1989), donde se atrevían a polemizar con algunos santones del (languideciente) panorama filosófico español. Poco después, Alba Rico pondría tierra de por medio, instalándose en Egipto y después

en Túnez, con un intermedio en Portugal; aunque no sabemos cuál fue la razón última de este extrañamiento, suponemos que lo guiaba el impulso de romper muchas ataduras, tanto familiares como generacionales, y tal vez un anhelo de búsqueda personal que, a la postre, nos depararía a un defensor acérrimo de los vínculos humanos.

Precisamente la médula de su pensamiento se halla en el análisis y execración del capitalismo, que Alba Rico presenta como un voraz Rabelais o inescrupuloso espíritu hegeliano, capaz de destruir cuanto halla a su paso, muy especialmente el tejido de vínculos y afectos humanos que constituyen nuestro último refugio. Siendo un pensador de raigambre marxista, en Alba Rico alienta un chestertoniano cada vez menos reprimido; y de esta rara amalgama brota una escritura que interpela y desarma al lector. Pero, sin duda, lo que más sorprende en Alba Rico es su muy personal estilo, lleno de ingenio y delicadeza, de observaciones agudas y razonamientos paradójicos, de un amor absorto a las palabras y a las liturgias pequeñas de la vida. Tal vez donde estas virtudes brillan con mayor alborozo sea en *Leer con niños* (2007), su obra más divulgada, un raro y cautivador ensayo que podría considerarse una incitante invitación a la natalidad. No es, sin embargo, *Leer con niños* un ensayo orgánico, sino una aventura de la escritura, inspirada por el amor y el dolor, la exultación y la rabia; en ella conviven muchos géneros distintos, desde el cuento infantil hasta el panfleto político; y esto envuelve el libro con el perfume de los espectáculos callejeros que mezclan el teatro de guiñol y el auto sacramental. Cada frase está traspasada por una luz de domingo que es patrimonio del auténtico poeta; de tal modo que lo que empieza siendo una diatriba contra el capitalismo acaba convirtiéndose en una oda enamorada a los libros y a los niños. Hay algo en este pensador marxista de tradicional *malgré lui*.

Alba Rico posee un encanto único, que le permite exponer sus ideas como si fueran aventuras y sus aventuras como si fueran ideas. Por eso, aunque es un escritor que no renuncia al discurso propio de la izquierda revolucionaria, nunca resulta doctrinario, ni enfanga su refinada prosa en torpes consignas o lugares comunes y

archisabidos, lo que tal vez pueda enfadar al fariseísmo de cierta izquierda. En los últimos años, de hecho, Alba Rico ha sido víctima de desquiciadas campañas difamatorias, alentadas desde sectores izquierdistas que discrepan de sus polémicos puntos de vista sobre el mundo árabe (que tan bien conoce) y las guerras en Oriente Próximo. Nosotros, que también discrepamos en este punto (como en otros) con el autor, no podemos dejar de aplaudir su arrojo contra las arrogancias propias de la izquierda, sin hacer concesiones a la derecha. Un auténtico maldito nunca debe cejar en su vocación de marginalidad; tampoco desmayar en su irritación contra los suyos.

Chesterton nos presentaba en *La esfera y la cruz* a dos contendientes, un creyente y un ateo, que no conseguían batirse a duelo en defensa de sus convicciones, porque el régimen vigente, muy tolerante y moderadito, se lo impedía. A mí, si fuese personaje en esta novela de Chesterton, me gustaría batirme con Santiago Alba Rico. Creo que ambos acabaríamos borrachos en alguna taberna errante, hablando de Dios y, por supuesto, de heráldica (pues nunca hay que dejar de ser como niños).

JJ BERMÚDEZ

¿Quién podía imaginarse que el autor de una monografía titulada *La digestión anaerobia* acabase escribiendo novelas de espías? Pues esto, exactamente, es lo que le ha ocurrido a José Joaquín Bermúdez Olivares (n. 1963), un bioquímico que un día cualquiera se quitó los guantes de látex con los que acariciaba sus cultivos bacterianos y se puso a escribir como un descosido. JJ Bermúdez es cartagenero y de familia castrense, si se nos admite la redundancia; en su circunspección, a la vez flemática y socarrona, hay un residuo de prestancia militar, pero de militar del siglo XVIII que se sienta a esperar que llegue el XIX para decidir si se suma a los carlistas o a los liberales. Niño prodigio que saltaba de la cama con el toque de diana para leer a Stevenson, las noches se las tiraba de imaginaria, urdiendo historias bizantinas. Pero, llegada la juventud, aparcó aquella vocación precoz para dedicarse a la biotecnología; hasta que, siendo ya cuarentón corrido —¡esto sí es una digestión anaerobia como Dios manda!— le vino la nostalgia de la literatura que había mamado en la juventud. Y entonces decidió que, si había podido batallar con aquellos bichitos microscópicos, mucho mejor podría hacerlo con las palabras. El caso era batallar sin tener que moverse del asiento; pues no en vano JJ Bermúdez había sentido siempre aversión al ejercicio físico. ¡A la vejez, novelas!

También por esos mismos años reverdeció su fe religiosa. JJ Bermúdez descubrió al fin que era un reaccionario, como todo feo, católico y sentimental que se precie. Y como le habían obligado a vivir en una época hórrida, decidió que su literatura debería incorporar sus gotitas de misantropía solapada y guasona. Pero JJ Bermúdez, misántropo y reaccionario, no lo es al modo cascarrabias y pedregoso que suele gastarse por estos pagos, sino al

modo leve y aleve de quien sabe repartir sus aguijonazos por lo bajinis. Así ocurre en sus dos novelas, *El último de Cuba* (2016) y *El hombre de negro* (2017), publicadas ambas en la editorial La Huerta Grande. En ellas, el autor hace birlibirloques constantes con los géneros, para instalarse en una continua esperpentización de la realidad y en un gozoso juego malabar con el lenguaje. En *El último de Cuba*, como en una habanera de ida y vuelta, JJ Bermúdez alterna las historias del verídico Manuel Santander y Frutos, el último obispo de la Cuba española, y el ficticio Rafael Sánchez, un reticente espía con pujos literarios que desembarca en la isla cuando ya el régimen de Batista se tambalea. Las dos acciones, separadas por más de cincuenta años, se alternan promiscuamente, para internarse poco a poco en la aventura del lenguaje, que es el territorio donde Bermúdez retoza con mayor deleite. En JJ Bermúdez conviven el admirador de Waugh o Ishiguro con el discípulo de Nabokov o Cabrera Infante; y el resultado del cóctel resulta muy ocurrente y chisposo, sobresaltado de raras pirotecnias verbales y afluentes narrativos.

Todavía más nabokoviana y despepitada resulta su segunda novela, *El hombre de negro*, una «segunda salida» de su personaje Rafael Sánchez, ahora engolfado en una trama de espionaje que lo llevará por los más variopintos parajes, siempre a lomos de los retruécanos más desternillantes, mientras merodea el misterio del Mal. La novela, ambientada en los años cincuenta del pasado siglo, utiliza con mucha sorna y elegancia el anacronismo; y su reconstrucción de la época, a la vez glamurosa y mugrienta, fascinadora y garbancera, tiene un aroma *steampunk* que hará las delicias del lector que entienda sus guiños. Especialmente memorable es el retrato que Bermúdez hace de la vida literaria de la época, con semblanzas fervorosas o demoledoras de Delibes, Cela o Martín Gaite; y, como al autor le gusta trasponer épocas, hasta yo mismo me llevo algún arañazo (o caricia anaerobia). Todo ello entre inagotables juegos de ingenio y de palabras que se multiplican como por milagro (¡o por mitosis!). La prosa de Bermúdez tiene algo de chistera de prestidigitador de la que salen sin descanso conejos cándidos o renegridos, según el humor del

autor; pero unos y otros terminan haciendo migas, en una perpetua orgía gongorina.

Como a Rubén, a JJ Bermúdez le gusta ser muy antiguo y muy moderno; o, más específicamente, vanguardista y reaccionario. Esta audacia de maridar lo viejo y lo nuevo en una aleación inédita nunca se ha entendido bien en España, donde al escritor que abomina de las ideologías en boga se le pide, además, que escriba como si fuera un hijo tonto de Palacio Valdés. A Valle-Inclán, sin ir más lejos, los carlistas más beatos siempre lo amonestaban porque en sus *Sonatas* se follaba mucho, hasta conseguir que se hartara de ellos y se pasara a Lerroux. Sería terrible que a Bermúdez sus lectores más refractarios a las osadías verbales acabaran haciéndolo liberal, o por lo menos conservador; conversión que tendría sobre su escritura el mismo efecto que el bromuro sobre la libido.

De momento, JJ Bermúdez me asegura que se dispone a cerrar su trilogía sobre el espía Rafael Sánchez, al que yo pongo la cara del actor George Sanders.

II

LEONARDO CASTELLANI: CON TODOS SE PELEÓ, SALVO CON DIOS

1

En mi existencia de lector he saboreado muchos deslumbramientos; pero ninguno tan perdurable como el que me proporcionó el argentino Leonardo Castellani. Con legítimo orgullo, puedo confesar que si hoy no soy un escritor sistémico, ni un católico chirle al uso, se lo debo a este gran maldito, que con todos se peleó salvo con Dios. También sin asomo de hipérbole, puedo añadir que, si he mantenido el entusiasmo por mi vocación en medio de tantas zancadillas y puñaladas traperas, ha sido gracias al ejemplo de este escritor duro y precioso como un diamante que supo sobreponerse a todas las penurias y animosidades. Y puede que también conserve la fe gracias a su influjo benéfico. Castellani ha sido mi faro en las noches oscuras del alma, mi consuelo en la tribulación, mi guía en la pesquisa de la verdad, mi profesor de energía, mi protección contra los sobornos mundanos y mi intercesor en el cielo; pues un pecador recalcitrante como yo necesita un abogado pugnaz como Castellani.

Resulta, en verdad, sobrecogedor, que un escritor tan formidable haya sido confinado en los desvanes donde se pudren los escritores prescindibles o relegados a la incuria; y tal confinamiento lo ha consumado la canallesca cultura sistémica, pero también —no nos engañemos— la desidia de los presuntos «buenos». Castellani se distinguió por sostener —y no enmendar— aquellas posturas estéticas, filosóficas o religiosas que los repartidores de bulas del cotarro cultural han decidido demonizar; las mismas que, por respetos humanos, allanamiento ante el mundo o cobardía propia de eunucos, muchos católicos (incluidos los que gastan báculo) no se atreven a defender. Y esta vocación felina de singularidad lo ha expulsado tras su muerte a esos arrabales de descrédito donde la moderna censura sepulta a

quienes tienen la gallardía de llevar la contraria sin desmayo. Aunque, para ser del todo sinceros, esta condena en muerte no es muy distinta de la que Castellani soportó en vida: expulsado de la Compañía de Jesús, sufrió todo tipo de tropelías, hasta morir viejo y achacoso, sin más refugio que unos pocos fieles que lo confortaron en la desdicha y la lealtad acérrima a sus dos vocaciones —la sacerdotal y la literaria—, íntimamente desposadas entre sí.

Nacido el 16 de noviembre de 1899 en Reconquista, provincia de Santa Fe, Castellani era hijo de emigrantes italianos. Su padre, Héctor Luis Castellani, un maestro de escuela y periodista librepensador, halló la muerte en una confusa trifulca con policías corruptos; es posible que este hecho (junto con la pérdida de un ojo, cuando aún era niño) marcase su carácter, misántropo y un poco neurótico. De su infancia santafecina podemos encontrar huellas en toda su obra, muy especialmente en *Camperas* (1931), una deliciosa colección de fábulas con las que estrenaría las imprentas. Por influjo de su piadosa madre, Catalina Contepomi, Castellani ingresa en la Compañía de Jesús en 1918; y la Compañía, que descubre enseguida sus dotes extraordinarias, lo envía a estudiar a la Universidad Gregoriana de Roma y a la Sorbona de París. A su regreso a Buenos Aires, en 1935, convertido en doctor *cum licentia ubique docendi,* título que lo habilita para enseñar filosofía y teología en cualquier universidad católica del mundo, Castellani despliega una incansable vocación de publicista, colaborando en revistas como *Criterio* o *Cabildo,* en las que compartirá tribuna con los escritores más destacados del nacionalismo católico argentino. En estos años de brillo y cosmopolitismo, prueba sus primeras armas literarias, que abarcan casi todos los géneros: volúmenes de relatos como *Martita Ofelia y otros cuentos de fantasmas* (con joyas que nada tienen que envidiar a los escritores más renombrados del género fantástico) o *Las muertes del padre Metri* (una especie de Padre Brown santafesino), así como sátiras y colecciones de artículos como *El nuevo gobierno de Sancho* o *Las canciones de Militis,* en las que junto a una cultura ecuménica Castellani revela dotes de apologeta consumado y

temible polemista, dotado de un estilo vibrante y un humor socarrón de estirpe cervantina que le permite derribar los espesos muros de la mentira como si estuviesen hechos de alfeñique. También trabaja por entonces en la traducción (que nunca concluirá) y comentario de la Suma Teológica de Santo Tomás e incursiona en política, llegando a presentar —sin éxito— su candidatura a diputado nacional por la Alianza Libertadora Nacionalista en las elecciones de febrero de 1946.

Son años en los que Castellani prodiga su pluma en las publicaciones más variopintas, exponiendo tesis muy aguerridas, que le van ganando una legión de enemigos, tanto entre las sotanas como entre los mandiles. Si sus comentarios políticos son tan luminosos como devastadores, sus ensayos religiosos fustigan sin melindres el vicio del fariseísmo y la sosería de una Iglesia resignada a la inanidad; y nada tan regocijante como sus artículos de crítica literaria, donde pone como chupa de dómine a todos los santones del canon, desde el tostónico James Joyce al señoritingo Borges. En todas estas obras, Castellani muestra una capacidad admirable para provocar en la inteligencia un movimiento de adhesión gozosa (o de rechazo fulminante, si la inteligencia está infestada de paparruchas políticamente correctas). A la postre, resulta comprensible que un escritor tan peligroso y adictivo haya sido execrado igualmente por los impíos, los esnobs y los meapilas, y tanto en la vida como en la muerte.

Poco a poco, las desavenencias entre Castellani y sus superiores jesuitas se hacen insoportables. Su carácter no siempre benévolo, sus peculiaridades «literarias» (nuestro autor no vacila en aparecer públicamente acompañado por Alicia Eguren, una admiradora con la que sólo mantuvo una relación de genuina amistad), sus desafíos a la esclerotización jerárquica de la Compañía, su proximidad a los círculos del nacionalismo católico, empiezan a granjearle fama de díscolo. Para mayor inri, en medio de tantas fricciones —alentadas por los mediocres que no soportan su preeminencia intelectual—, a Castellani no se le ocurre otra cosa que escribir, bajo la leyenda «Dic Ecclesiae», una serie de epístolas ásperas y vigorosas, también algo imprudentes o

temerarias, dirigidas a sus hermanos jesuitas de la provincia argentina, en las que denuncia los vicios que ha detectado en la Compañía. Sus superiores lo presionan para que la abandone, pero Castellani se niega y viaja a Roma, con el ingenuo propósito de exponer al Padre General Janssens sus razones; pero Janssens lo conmina a salir de la Compañía, a lo que Castellani sigue negándose, seguro de su vocación. Por aquellas mismas fechas, Janssens recibía la visita de otro jesuita problemático, Teilhard de Chardin, un maldito de pacotilla, de los que el mundo gusta de ensalzar y aplaudir. Teilhard, por supuesto, fue mantenido con honores en la Compañía; Castellani fue recluido en Manresa, donde pasará dos amargos años de reclusión que acabarán quebrantando su salud psíquica y física. Allí descubrirá la obra de Jacinto Verdaguer, otra víctima como él del fariseísmo religioso, a quien dedicará una obra desgarradora, *El ruiseñor fusilado*, que puede leerse como una suerte de autobiografía espiritual.

En octubre de 1949, con cincuenta años recién cumplidos, Castellani es separado de la Compañía y suspendido *a divinis*: difamado y sin medios de vida, impedido para celebrar misa y atormentado por conflictos espirituales crudelísimos, se refugia primero en Reconquista, su pueblo natal, donde se resigna a trabajar como repartidor de leche para no morir de hambre; luego será temporalmente acogido por el arzobispo de Salta, que lo aloja en su casa y le permite ejercer de profesor en su diócesis. En 1952 vuelve a Buenos Aires y empieza a dictar cursos de filosofía; pero un decreto de Perón prohíbe a los sacerdotes impartir clases en centros públicos. De nada sirvió a Castellani alegar que había sido apartado del ministerio: para los meapilas, era un renegado indigno; para los comecuras (que a veces son los mejores teólogos), un sempiterno sacerdote. Vituperado por los enemigos de la fe y zaherido por los aprovechateguis y chupópteros del óbolo de la viuda que merodean (ayer igual que hoy) los palacios episcopales, Castellani entendió entonces que el martirio de un escritor católico no consiste tan sólo en «sufrir por la Iglesia», sino también en «sufrir a manos de la Iglesia» (o siquiera de sus miembros más corruptos e hipócritas); y perseveró sin desmayo, a pesar de que

amigos como el escritor comunista Leónidas Barletta lo exhortaban a abandonar la causa católica (la respuesta epistolar de Castellani a Barletta es, por cierto, una de las más hermosas apologías de la fe que jamás se hayan escrito).

Desde entonces se consagra exclusivamente —¡a la fuerza ahorcan!— a tareas de creación literaria. En medio de la noche oscura del alma y de la penuria más renegrida, Castellani resistió; y su ortodoxia, lejos de claudicar, se hizo más combativa y profética, incendiada de una esperanza que avizoraba la Parusía. Y si su fe no desmayó ni un ápice, tampoco lo hizo su escritura, que se engrandeció y acrisoló en la tribulación, como la caballerosidad de don Quijote se engrandecía y acrisolaba ante los escarnios. En estos años da a la prensa algunas de las obras más características de su producción, muy diversas a las que había procreado antes de los días pavorosos de Manresa. La voluntad de forma, los cuidados del estilo son sustituidos por una escritura mucho más despojada y agónica, mucho más torturada también, en la que cobra un protagonismo cada vez mayor la preocupación escatológica. Cimas de esta nueva etapa son su trilogía sobre el Apocalipsis —compuesta por *Cristo, ¿vuelve o no vuelve?* (1951), *Los papeles de Benjamín Benavides* (1954) y *El Apokalypsis de San Juan* (1963)—, así como sus volúmenes de exegética *El Evangelio de Jesucristo* (1957) o *Las parábolas de Cristo* (1959). También sus novelas (o nivolas, por emplear la designación unamuniana) *Su Majestad Dulcinea* (1956), muy influida por Benson, y *Juan XXIII (XXIV)* (1964), tributaria del *Adriano VII* del Barón Corvo. En todas ellas, expuestos desnudamente o en cifra, hallamos ecos del trágico —e indeleble— desgarro que la expulsión de la Compañía imprimió en su vida.

Y como los inicuos no siempre triunfan del todo, en 1966 —por gestión del nuncio apostólico Zanini— Roma le restituye el ministerio sacerdotal; y aún pudo Castellani darse el gustazo (o tal vez sólo el melancólico desdén) de rechazar, en 1971, su reintegración a la Compañía de Jesús. Funda en 1967 y dirige la revista *Jauja*, que habrá de cerrar dos años más tarde, y sigue escribiendo sin desmayo, convertido ya en un ermitaño urbano,

frecuentado tan solo por sus fieles, hasta el día de su muerte. Y en mayo de 1976 es invitado por Jorge Rafael Videla a almorzar, junto a Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato, en la Casa Rosada. Durante aquella comida, fue el único que pidió clemencia por los represaliados políticos y reclamó la liberación del escritor Haroldo Conti, mientras Borges y Sábato callaban como putitas. Al salir de la Casa Rosada, los tres escritores fueron asaltados por una legión de periodistas expectantes. Borges fue parco pero inequívoco en la adulación: «Agradecí personalmente a Videla el golpe del 24 de marzo, que salvó al país de la ignominia, y le mandé mi simpatía por haber enfrentado la responsabilidad del gobierno». Más servil todavía se mostró Sábato, que por entonces todavía no posaba de paladín de los derechos humanos: «Videla me ha producido una impresión excelente. Se trata de un hombre culto, modesto e inteligente… Me impresionó su amplitud de criterio y su cultura». Castellani se abstuvo de hacer declaraciones; miró con asco a los dos lameculos y se largó. El estilo es el hombre.

Leonardo Castellani fallecería en la ciudad de Buenos Aires el 15 de marzo de 1981. En cierta ocasión se definió así: «Yo soy pestíferamente ortodoxo, como dice con humor el padre Gaynor. Si fuese jesuita heterodoxo, mucho mejor le iría a mi bolsillo. ¡Qué artículos a tres columnas en el suplemento de *La Nación*! ¡Qué libros editados a todo lujo en Peuser! Pero como ya estoy viejo y cambiar no me gusta, prefiero quedar así no más, mal que le pese a mi bolsillo, al Obispo de Rosario y a quienquiera que sea: pestíferamente ortodoxo, que ojalá pueda traducirse mañana *contagiosamente católico*». Ese mañana ya ha llegado. No sé a qué esperas, querido lector, para dejarte contagiar por este escritor inmenso, bendito de Dios y maldito de los hombres.

2

Un amigo porteño muy querido, Fabián Rodríguez Simón, con quien suelo enzarzarme en arduas disquisiciones literarias y teológicas, fue quien me reveló, hace ya casi veinte años, la existencia de Leonardo Castellani. Recuerdo que andaba yo por entonces preparando, con ocasión del cacareado centenario del *Quijote*, una antología de textos en la que se congregaban autores —algunos muy eminentes, como Chesterton, Dos Passos, Papini o Greene— que se habían atrevido, contrariando el designio cervantino, a desenterrar «los cansados y podridos huesos» del hidalgo manchego, o de alguno de los personajes que transitan por la obra cervantina, para convertirlos en protagonistas de sus ficciones. La antología, que se tituló muy expresivamente *El síndrome de Pierre Menard*, incluía a varios escritores argentinos —amén del inexcusable Borges—, pues siempre he profesado un declarado fervor a una literatura que ha sabido, mejor que ninguna otra, embridar la herencia hispánica e interpretar su vocación universal, dejándose fecundar por tradiciones foráneas. Aquí mi amigo, escandalizado, me reprochó que no incluyera en mi antología a un tal Leonardo Castellani, autor de una sátira titulada *El nuevo gobierno de Sancho* y también de *Su Majestad Dulcinea*, una obra inclasificable, mezcla de novela teológica y autobiografía fantasiosa. Cuando le confesé que jamás en mi vida había escuchado el nombre de Castellani, mi amigo, que es librepensador a machamartillo pero sobre todo amante de la buena literatura, se llevó las manos a la cabeza y me zahirió: «¡Así se entiende que os vaya tan mal a los católicos!». Y, viéndome compungido, pasó enseguida a entonar la *laudatio* de aquel polígrafo santafesino, a quien consideraba uno de los más grandes escritores argentinos del siglo XX, muy por encima de otros que han alcanzado una mayor

celebridad en la almoneda de las pompas mundanas. Cuando le pregunté ingenuamente por las razones que habían motivado esa preterición, mi amigo sonrió con una suerte de compasiva afabilidad y me dijo: «Léelo y verás».

En su biblioteca guardaba mi amigo varios libros de Castellani, que hojeé en busca de aquella grandeza —sepultada por motivos poco honrosos— que me había anunciado. La primera impresión que me llevé fue un tanto confusa: Castellani me pareció un escritor de ideas —ideas incendiarias y arrebatadas, a veces tan clarividentes que quemaban—, adornado con un estilo vibrante, recio, incluso un tanto pasado de rosca. La combinación se me antojó al principio intimidante: Castellani era un escritor de personalidad muy fuerte, que imprimía a cada frase una impronta intransferible; y era, además, un escritor que, dentro de su aparente y expeditiva facilidad, incorporaba una hondura intelectual, una variedad de registros y unos alardes eruditos deslumbrantes. Pronto descubriría también que había en él una cualidad persuasiva que sólo está al alcance de los verdaderos maestros, una capacidad para provocar en la inteligencia un movimiento de adhesión gozosa similar al que había suscitado en mí, algunos años antes, Chesterton. Castellani exponía las ideas como si fuesen aventuras, gozosas pesquisas en pos de la verdad; y acompañaba esas pesquisas de un humor aguerrido, desenfadado, sabrosísimo, que le permitía derribar los espesos muros de la mentira como si estuviesen hechos de alfeñique. Sus alardes eruditos no eran, como suele ocurrir en tantos pensadores y apologetas, una munición fiambre que brilla al modo ornamental de las escarapelas; eran erudiciones vividas, revitalizadas, encarnadas en una escritura que, a la vez que ofrece y descubre la realidad, nutre el pensamiento. Alguien ha dicho que Leonardo Castellani es eso que los franceses llaman un *maître à penser*, alguien que, a través de sus reflexiones, no sólo nos invita a pensar, sino que nutre de esqueleto y musculatura nuestras reflexiones, e incluso nuestro modo de reflexionar; alguien que no sólo estimula nuestra inteligencia, sino que la abraza, la sustenta, la vigoriza, la dota de un andamiaje robusto y, a la vez, la impulsa

por caminos nunca antes transitados. Después de leer a Castellani, tenemos la impresión de ser más inteligentes; y, desde luego, la impresión no es un mero espejismo, pues su verbo ya habita entre nosotros.

¿Cómo podía explicarse que un escritor tan dotado, tan formidablemente original, hubiese sido arrumbado en el cementerio donde se pudren los escritores menores y prescindibles? En *El gobierno de Sancho Panza*, regocijante diatriba contra las tiranías mentales que oprimen al hombre contemporáneo, engalanadas con el disfraz de la sacrosanta democracia, Castellani definió la libertad de opinión como el «chillar de los ineptos hasta acallar al sabio»; y del mismo modo podríamos definir la literatura que nuestra época exalta. Apasionado polemista, detractor inmisericorde de la modernidad, azote del liberalismo y de toda la cochambre ideológica que vino después, Castellani es sobre todo un campeón de la ortodoxia, única forma posible de heterodoxia que nuestra época repudia. No debe extrañarnos, pues, que los repartidores de bulas del cotarro cultural lo hayan silenciado; mucho más desalentador resulta, sin embargo, que los suyos tampoco lo hayan conocido. Y aquí habría que dar la razón a mi amigo porteño, cuando me zahirió: «¡Así se entiende que os vaya tan mal a los católicos!». Pues, en efecto, que un escritor como Leonardo Castellani haya sido condenado a la irrelevancia también entre quienes deberían tenerlo encumbrado como autor de cabecera, revela el estado de depauperación intelectual, pasividad pusilánime y sometimiento lacayuno en que yace postrada la «cultura católica» (si es que a estas alturas dicha expresión no se ha convertido en un oxímoron irrisorio).

Castellani dejó (a quienes se tomen la molestia de leerla sin las anteojeras de los prejuicios) una obra llena de amenidad y clarividencia, dotada por igual para la diatriba y el pensamiento sentencioso, la sátira y la exégesis, con un estilo que nace de manantiales bíblicos para discurrir, en arrebatado torrente, por todos los géneros: novela y ensayo, poesía y crítica literaria, cuento policial y artículo de prensa. Si tuviéramos que compararlo con alguien, inevitablemente tendríamos que hacerlo con Chesterton, a

quien por cierto tradujo: con él comparte el gusto por la paradoja, la vocación acérrima de ortodoxia, el deseo de revelar a Cristo aun en los géneros literarios más profanos; también —como señala Sebastián Randle— el «enorme sentido del humor para encarar las cosas más graves y la enorme gravedad para encarar las cosas más nimias». Los distingue, ciertamente, su carácter: al espíritu jovial y bonancible de Chesterton se opone el espíritu mucho más agrio y socarrón de Castellani; y también la índole de sus adversarios: Chesterton batió armas con los enemigos que acampaban extramuros de la Iglesia, mientras que Castellani hubo de hacerlo también —y sobre todo— con los que anidaban en su seno (e infestaban, por cierto, la Compañía de Jesús), al socaire del modernismo religioso. Pero ambos compartieron una íntima, indestructible convicción: sabían que el mundo había enfermado; y que su enfermedad sólo podría sanarse cuando volviera a abrazarse a la Cruz.

A Castellani lo acompañó siempre en vida la «conjuración del silencio» de la que se quejaba Pedro Antonio de Alarcón, que sin embargo no logró amargarlo; y, tras su muerte, el «odio ideológico» (que es el traje de etiqueta que se pone el más azufroso *odium fidei*) se ha preocupado de ningunear sus libros eximios, mientras ensalzaba con «continuos golpes de bombo y batistín» tantos libros banales o indigestos. Pero ni las estrategias de la maldad, ni la envidia, ni el despecho, han conseguido sepultar el talento de Castellani, que al fin —como todas las obras de Dios— acabará revelándose, que ya se está revelando cada día; y, cuanto más cruda y ensañada es la condena que sobre él se ha decretado, más tozuda y heroica es la labor proselitista de sus seguidores, que tal vez seamos pocos, como poca es la levadura que se esconde en tres medidas de harina, pero bastantes en cualquier caso para actuar como fermento.

Si al poeta —al poeta cabal— le ha sido concedido el don de mirar *más adentro*, al profeta —al profeta genuino— lo distingue la capacidad para mirar *más allá*; y si el numen poético y la inspiración profética se refrescan en los manantiales de la sabiduría, como ocurre en el caso raro (en el doble sentido de

escaso y de *precioso*) de Castellani, entonces el genio puede pasearse tranquilamente por las cosas, habitar en ellas, en luna de miel o noviazgo perpetuo, alumbrándolas desde dentro, contemplando su horizonte natural y aun sobrenatural; o sobre todo sobrenatural, pues cuando este horizonte se nos escamotea las cosas devienen antinaturales, según nos explicase Chesterton. En todo lo que escribió Castellani se muestra como lo que siempre fue: pensador profundo, observador sagaz, amante de la verdad y de su hermana gemela la belleza, escritor dotado de intuición creadora e insuperable expresividad, de erudición enciclopédica (y, sin embargo, siempre amena) y humor irresistible (aunque sangre por heridas siempre abiertas, o precisamente por ello). Pero, por encima de su sensibilidad de gran poeta y de su clarividencia de gran profeta, por encima de sus plurales sabidurías y de sus delicias retóricas, lo que más nos admira y sobrecoge en Castellani —y aquí radica el rasgo distintivo de su genio— es su facultad para percibir las cosas de un modo enteramente original y siempre perspicaz. Tal facultad de percepción no la proporcionan el estudio ni la erudición, tampoco la ciencia, ni siquiera la iluminación poética o profética; tal facultad sólo la proporciona la «unidad de mente», la capacidad para conocer a un tiempo lo individual y lo abstracto, lo natural y lo sobrenatural abarcadoramente.

Tal vez esta «unidad de mente» fuese *conditio sine qua non* del pensamiento católico de otras épocas doradas ya extintas; en nuestra época, desde luego, ya no se encuentra nunca (si es que aceptamos piadosamente que aún es posible encontrar pensamiento genuinamente católico). Porque la enfermedad que explica el ocaso del pensamiento católico no es otra que la aceptación de aquel dualismo que predicó Siger de Brabante, que al dividir en dos la cabeza divide en dos planos la realidad, estableciendo un dique o frontera entre lo natural y lo sobrenatural. Así, el pensamiento católico creyó que podría hacerse perdonar su especificidad en un clima crecientemente «racionalista» (o negador de lo sobrenatural); y entonces empezó a enjuiciar las «realidades naturales» desde categorías estrictamente «naturales» (políticas o económicas o estéticas o sociológicas o

como demonios se quiera), descuidando sus raíces constitutivas, que siempre son de naturaleza sobrenatural o teológica. Así, privado de la savia que le daba sustento, el pensamiento católico fue agostándose, angostándose, hasta perecer por asfixia; o resignándose a sobrevivir de las migajillas que le tiende el «racionalismo» hegemónico, que quizá sea un destino más mísero todavía, por lacayuno y claudicante.

Y, en medio de panorama tan desolador, uno se topa con Leonardo Castellani y descubre que su «unidad de mente» le permite percibir lo que el pensamiento católico ya no percibe, simplemente porque *ha dejado de verlo*: le permite afrontar lo humano —y nada humano le fue ajeno a nuestro autor—, inmiscuirse en lo humano, desde estadios de intimidad y hondura que el dualismo contemporáneo, con su lamentable carencia e insanable amputación, ni siquiera puede vislumbrar desde lejos, por haber cegado la fuente de la luz. Castellani puede descender hasta cualquier asunto contingente, puede chapotear en el lodazal de contingencias con que nos aturde nuestra época, y ascender luego desde este plano inferior hasta el plano superior de las primeras causas, siguiendo el hilo conductor que lleva a los principios originarios. Castellani entiende que la política, la cultura, la economía —pongamos aquí el nombre de las ciencias sociales o ramas del saber que se nos antojen— no son planetas autónomos, sino que forman parte de un orbe completo, cuyo movimiento rige una esfera inmóvil, que es religiosa; y así su mirada sobre las cosas, tan penetrante (por poética), tan clarividente (por profética), es mirada abarcadora que las abraza en su verdadera naturaleza, siempre religiosa en primer y último término. Así Castellani puede ser polemista y apologeta a un tiempo; así puede entretenerse recolectando las florecillas más humildes del campo, como quien se solaza en los primores de lo vulgar, sabiendo que con esas florecillas acabará entretejiendo una hermosa guirnalda… que depositará ante el altar.

Esta «unidad de mente» que caracteriza el genio de Castellani no se logra mantener sin un acopio de coraje que en nuestro autor alcanzó el grado de heroico; o, dicho más propiamente, de

martirial. Hace falta, en efecto, mucha libertad interna y externa para no ceder tan iluminadora posesión; y Castellani halló esta libertad atándose en obediencia a Aquel que dijo: «Yo soy la Vida». Que fue el mismo, por cierto, que aseguró que «mi yugo es suave y mi carga ligera», lo cual según el propio Castellani observó debía de tratarse de una espléndida ironía. A Castellani la «unidad de mente» que nunca quiso vender al halago lo obligó a batallar, pluma en ristre, contra la mentira entronizada en el templo de la sabiduría, contra la estupidez y la inepcia encumbradas al rango de «libertad de opinión», contra todo género de impiedades, fariseísmos e imposturas que veía aflorar por doquier, aun en el seno de la propia Iglesia (o sobre todo allí), atado siempre, en doliente pero gustoso abrazo, a la ortodoxia. Así surcó «rabiosas aguas de mares ignorados», así cabalgó «sobre olas de violencia inaudita»; y se dejó jirones de vida, y hasta de alma, en el esfuerzo. Fue incomprendido, vapuleado, oprimido y execrado (esto último también en el sentido originario o etimológico de la palabra); pero ni cuando lo expulsaron de la Compañía de Jesús, ni cuando lo arrojaron a arrabales de penuria, ni cuando atravesó los páramos de la noche oscura, desmayó ni un ápice su fe, sino que por el contrario se robusteció hasta adquirir cualidades de diamante: «Yo soy —declaraba uno de los personajes de su novela *Juan XXIII (XXIV)*— un hombre solo y poco; y algunos dicen loco; la Iglesia es mil millones de hombres cuerdos; pero si esos mil millones cometen contra mi insignificancia un acto sacrílego (un homicidio sacro como la muerte de Thomas Beckett —o la de Cristo—) yo me vuelvo en mi tumba algo como un diamante, y los mil millones se vuelven vidrio que roza sin cesar contra el diamante; y el vidrio comienza a quebrarse…».

Castellani vivió gran parte de su vida en las tinieblas de Viernes Santo —contemplándolas desde sus *adentros*, en su mismidad desgarradora, como sólo le es concedido a los poetas—, pero con la mirada y el corazón clavados en el *más allá* de la Resurrección, como sólo le es concedido a los profetas: por eso nunca declinó su esperanza en Quien «era y es y ha de venir», o está viniendo ya. Ni tampoco desfalleció su brío literario, siempre

enristrado y dispuesto a arremeter contra malandrines y folloncicos, siempre dispuesto a estrellarse contra molinos de viento y a guerrear con ejércitos innumerables. Un brío literario que a quien lo prueba lo enardece, porque tiene las propiedades del bálsamo de Fierabrás, que toda herida restaña y todo hueso quebrado suelda. El brío de un escritor único que a sus lectores convierte en leales para siempre. Si, por acaso, te cuentas —¡oh, desavisado lector!— entre el número de quienes aún no lo han leído, tente por el hombre más desafortunado de la tierra.

3

Cuando Leonardo Castellani regresa a la Argentina en 1935, después de una larga estancia en Europa, todo parece indicar que el triunfo (o siquiera lo que las pompas mundanas entienden por triunfo) lo va a acompañar de por vida. Ha recibido en 1930 la ordenación sacerdotal de manos del cardenal Marchetti Selvaggiani. Ha publicado en 1931 su primer libro, *Camperas,* una colectánea de fábulas llenas de donaire y agudeza literaria. Ha aprobado en Roma el examen *ad gradum* de Filosofía y Teología, y viajado a Francia para hacer el segundo noviciado o «tercera probación», como lo llaman en la Compañía de Jesús. Ha estudiado Psicología en la Sorbona, donde ha frecuentado a los sabios más encumbrados del momento, empezando por Jacques Maritain, a quien siempre tributará reconocimiento (aunque con el tiempo llegue a disentir sin tapujos de algunas de sus tesis). Es, para entonces, un jesuita descollante, dotado de una erudición ecuménica, de una perspicacia afiladísima, de un talento literario descomunal, de una sensibilidad poética en ascuas, de una fe acérrima y anhelante de explicarse ante Dios y ante los hombres. Es, en fin, un hombre preñado de dones que parece dispuesto a inundar el mundo con su genio en avalancha.

Apenas doce años después, Leonardo Castellani ha cumplido en parte aquellas expectativas, pues ha dado a la prensa un puñado de libros (crítica literaria, poemas, cuentos policiales, artículos, ensayos filosóficos, etcétera) que confirman el aprovechamiento de sus plurales talentos. Pero también, como consecuencia de su difícil carácter y de las animadversiones que ha cultivado, ha sido desterrado a Manresa, donde padecerá la etapa más aciaga de su vida, que se remata con su expulsión de la Compañía de Jesús en 1949. Con cincuenta años recién cumplidos (la mitad de los cuales

han estado consagrados a la vida religiosa), Castellani se ve solo e infamado, impedido para celebrar misa, apartado del ministerio sacerdotal y dilacerado por tormentos espirituales crudelísimos que a otra naturaleza más inconstante que la suya habrían empujado a la apostasía. Pero, en medio de la noche oscura del alma, Castellani persevera con la fe obstinada del padre Abraham, aun sin saber (o sólo intuyéndolo oscuramente) lo que Dios le solicita; y en la tribulación más pavorosa hallará motivos para la esperanza: una esperanza tortuosa, abrasada de un dolor casi infernal, sacudida por mil penalidades; pero esperanza invicta, al fin y al cabo, esperanza intrépida y desgarrada, al modo de aquélla que incendiaba a los profetas del Antiguo Testamento.

Hasta que, década y media después, le fuera restituido el ministerio sacerdotal, Castellani pasó las de Caín; pero, denostado por los suyos, rechazado por libreros y editores, condenado a convertirse en una suerte de «ermitaño urbano», su fe no claudicó. Entendió, como San Pablo, que había que resistir hasta la sangre; y perseveró sin desmayo, aunque amigos como el comunista Leónidas Barletta lo exhortaran a abandonar la causa a la que había decidido entregarse. Aquellos años de ímprobas penitencias, purificaciones y renuncias no fueron, sin embargo, baldíos, ni en la formación de su carácter ni en frutos literarios: de esta época son obras tan cenitales como *Los papeles de Benjamín Benavides* (1954), *Su Majestad Dulcinea* (1956) y *El Evangelio de Jesucristo* (1957); obras en las que las dotes literarias de Castellani se aquilatan en un crisol doliente, para despojarse de pompas formales y adentrarse por los senderos angostos de la exigencia.

Las circunstancias que precedieron la escritura de *El Evangelio de Jesucristo* nos las detalla su propio autor. Tras su expulsión de la Compañía de Jesús, Castellani se refugia, en julio de 1951, en su pueblo natal, Reconquista, y trata de establecerse allí «de camionero y vendedor de leche» (podemos imaginarnos el grado de desesperación y penuria en el que debía de hallarse por entonces, para elegir un medio de vida tan ajeno a sus intereses); pero a los seis meses ha de desistir, pues no encuentra quien le facilite un camión al fiado. Vuelve entonces a Buenos Aires, y se emplea como

profesor de psicología en el Instituto Nacional de Profesorado Secundario, pero un decreto de Perón, a quien había entrado por entonces la ventolera anticlerical (después de repetidas fricciones y encontronazos con las jerarquías católicas), prohíbe a los sacerdotes impartir clases en centros públicos. De nada le servirá a Castellani alegar que ha sido apartado del ministerio y que, por lo tanto, tal decreto no puede aplicársele. Todos sus intentos por plantear un recurso contencioso administrativo fracasan; y cuando ya parece que habrá de dedicarse a la mendicidad, su amigo Alberto Graffigna, fundador del diario *Tribuna* de San Juan, lo socorrerá, ofreciéndole un puesto remunerado de redactor. Esta carta de Leonardo Castellani a Graffigna nos sirve para conocer un poco mejor las vicisitudes que gestaron *El Evangelio de Jesucristo*:

Buenos Aires, 12 de diciembre de 1954

Querido Alberto:

Recibí el nombramiento de redactor de *Tribuna* y un segundo cheque, que me parece anticipado. Pero el nombramiento es una ocurrencia excelente, por lo que mira a la jubilación: aspiración suprema de todos los argentinos, incluso de los jefes de empresa.
Lo difícil va a ser cumplir con el cargo; porque para ser buen periodista hay que ser vivo, y yo estoy ya semimuerto; y en cierto sentido, muerto del todo. Cuando uno está en la otra vida, desprecia al periodismo y aun le cobra rabia; sobre todo si el periodismo ha sido «la causa principal que lo llevó a la perdición» —como dice de mí el excmo. Sr. Obispo de San Luis[1].

Comprendo que los bodrios filosóficos que te he mandado anteriormente son para empezar demasiado largos. Ahora se me ha ocurrido esta idea: hacer notas breves sobre cada uno de los Evangelios de los Domingos; de modo que el lector encuentre en su casa después de Misa la homilía que allí a veces no se da; —y a veces se da y es mejor que no se diera —Dios me perdone.

Antes de un mes podremos hablar de todo esto, si Dios quiere. Te mando una muestra de todos modos. A la gente le interesa más la Bobobrígida[2] que Jesucristo, desde luego; pero yo no puedo escribir sobre Bobobrígida.

Corre la voz, como te dije, que hay orden de exonerar a todos los sacerdotes de sus cátedras, por el hecho de ser sacerdotes. Veremos si se realiza, puede ser un mero rumor o amenaza. Tengo

> miedo de que se realice; porque si Méndez San Martín[3] me exonera de mi Cátedra del Instituto por ser sacerdote, y el Cardenal Copello[4] me exoneró hace 10 años de mi Cátedra del Seminario por no ser sacerdote, caeré en una confusión terrible, porque ya no sabré qué soy. Es decir, iré a acompañar a mi Patria al museo de las cosas que son y no son, las cuales decían los griegos que eran abominables. «Todo lo indeterminado es malo» —dijo Heráclito.
>
> Saludos a Dorita y a todos. Tuyo affmo. en Xto.

Mientras duró su colaboración en *Tribuna* (hasta que, un par de años más tarde, el diario de Graffigna fuera clausurado, por orden gubernativa), Castellani publicó sus comentarios semanales al Evangelio, que después reunió en un «manuscrito muy pulcro» y mandó a la editorial Itinerarium, que a su vez lo remitió a la censura eclesiástica, donde debió de tropezarse con algún sañudo detractor de Castellani, pues el libro fue devuelto con la observación de que «contenía cuarenta errores», lo que obligaba a escribirlo de nuevo. Pero, siquiera por esta vez, las enconadas animadversiones que arrastraba o atraía nuestro autor no iban a triunfar:

> La Providencia me envió entonces un hada bienhechora, o un hado si se quiere, el franciscano Antonio Vallejo, quien me mandó llamar y a quien encontré en su escritorio rodeado de diccionarios teológicos, gramáticas latinas y griegas y de las obras de Sto. Tomás, y estaba con la Censura en la mano (yo había leído solamente 5 errores y no seguí con los demás porque con 40 errores era imposible corregir). Vallejo empezó a cotejar error por error y apareció que 38 errores eran del Censor, el cual no sabía ni latín y griego, no sabía nada.
>
> Había dos errores solamente, uno que decía Sinedrio en lugar de Sanedrín y otro que indicaba que el Monte Hermoso tiene 2000 y pico de metros y él decía que tenía 1970 metros; y resulta que según el nivel del mar y según la planicie circundante tiene dos alturas, así que eso era fácil de corregir.
>
> Vallejo le mandó entonces una carta finísima, versallesca, a Monseñor Lafitte[5] y cuando Monseñor vio los errores del Censor dio el «Imprimatur» de inmediato para el libro.

Aún el manuscrito habría de padecer otras vicisitudes que ahora sería prolijo enumerar, acompañadas de «atropellos menores» y difamaciones diversas que postergarían su publicación.

Pero finalmente *El Evangelio de Jesucristo* salió victorioso de los fariseísmos que el «humito de Satanás» —según la célebre frase de Pablo vi— infiltra en la Iglesia y en 1957 veía la luz de la prensa, precedido de sendas cartas encomiásticas y cordiales de Guillermo Furlong, S. J.6[6]y de monseñor Audino Rodríguez y Olmos, arzobispo de San Juan, a quien posteriormente Castellani escribirá: «Su carta del 22-iX-1956 *hizo* la publicación del libro; es decir, fue el factor decisivo. Y después dirán que un Obispo *no puede nada*». Algunos meses más tarde, cuando *El Evangelio de Jesucristo* ya enfila su segunda edición, Castellani le confiará a un amigo manresano, el pintor Joaquín Talaverón:

> Hoy, [*ante*]último día del año, he estado mirando hacia atrás, estos últimos 10 años (tengo ya cerca de 60). Han sido bien movidos. He pasado hambre, enfermedades y miedo. He temblado delante del fantasma de la invalidez y la miseria. He sido expulsado de mis puestos 5 ó 6 veces. He sido puesto en la «lista negra» de las logias, denigrado y denostado por mis «hermanos» en el sacerdocio, abandonado por mis hermanos carnales. Mis libros han sido ocultados al público, rechazados por editores y libreros, silenciados en la prensa, tengo 3 ó 4 inéditos aún (dos de ellos escritos en Manresa y copiados por Padró [*otro pintor manresano, amigo de Castellani*]). Mi nación no me ha valido, soy como un ciudadano de segunda zona. He pasado por pequeños horrores de todas clases, dolores del cuerpo y tormentas del alma.
>
> Y bien, aquí me tiene Ud., contento cuando no alegre, y resignado cuando no contento.
>
> La suerte comienza a mudarse lentamente. Surgieron amigos pocos pero buenos, mi situación económica se ha consolidado, y de golpe ha venido un *éxito*; para las medidas de esta nación, enorme. Mi último libro, *El Evangelio de Jesucristo*, se vendió todo en dos meses, asegurándome el pan por dos años; y se prepara otra edición. El libro, que tiene empero sus defectos, ha corrido la nación, y me han venido unas 60 cartas gratulatorias. La gente que abrigaba sospechas calumniosas hacia mí se ha limpiado de ellas, la mayor parte de la clerecía incluso.

Y es que, ciertamente, seguir albergando «sospechas calumniosas» contra Leonardo Castellani después de leer *El Evangelio de Jesucristo*, que es un prodigio de exégesis perfumada por la brisa de la poesía, sería cosa del demonio. En su larga

introducción a estos comentarios evangélicos, Castellani se adhiere a las sugestivas tesis del jesuita francés Marcel Jousse (hoy tan olvidado), a cuyas clases asistió con gran aprovechamiento, como alumno libre, durante su estancia en París. Jousse defendía que no se podían aplicar a los Evangelios, como tampoco a otros textos de las Sagradas Escrituras, los métodos establecidos para el estudio de los géneros literarios, por tratarse de piezas recitativas que presuponen el lenguaje oral, con todos sus estilemas expresivos y gestuales propios. El estilo oral de los Evangelios —escribe Castellani en *Los papeles de Benjamín Benavides*— «no es prosa rítmica, no es prosa poética, no es tampoco el *verso libre* de los modernistas; no es nada comparable a los productos híbridos o artificios de nuestra literatura *civilizada*: *amenuisée* demasiado madura. La Biblia, el *Korán*, los *Vedas*, están escritos —o mejor dicho *recitados*— en ese modo de poemar, hoy perdido, que podríamos llamar la poesía en estado natural, y la versificación en estado naciente, [...] una especie de cantilena del pensamiento, escrita para ser recitada a gentes no visuales sino auditivas, capaces por tanto, si ya no de hacerlos ellos mismos, casi, casi...; y ciertamente de retenerlos desde el principio, fielmente en sus memorias, no estropeadas aún como las nuestras por el papel impreso». Esta comprensión de los Evangelios como relatos pensados para la recitación permite a Castellani la solución de los falsos problemas exegéticos planteados por las teorías racionalistas e histórico-críticas derivadas del protestantismo, que empiezan considerando que los Evangelios son el fruto de una «elaboración literaria» para acabar degenerando en un «almácigo de hipótesis divertidísimas».

Contra este almácigo cientifista, contra la «erudición de hormiga» que lastra tantas aproximaciones al Evangelio («el papel lo soporta todo, y la imprenta es indiferente a las macanas»), contra las desvirtuadoras «lecturas sociológicas» de tantos predicadores a la violeta arremete Castellani en *El Evangelio de Jesucristo*, con ese humor irresistible, inequívocamente cervantino, que le permite estoquear por igual a los partidarios del libre examen y a los fundamentalistas de la Vulgata. Su magistral modo

de iluminar la «cuestión sinóptica», negando la existencia de una hipotética fuente escrita común, merecería ser explicado en toda facultad de teología que se precie (si es que a estas alturas todavía se precia alguna). Pero si Castellani, en su recepción de las tesis de Jousse, se muestra dilucidador y penetrante, en los comentarios a los Evangelios dominicales brilla como auténtica luminaria. Tales comentarios no son propiamente homilías, ni meditaciones, ni glosas eruditas, ni pequeños tratados de filosofía, ni desde luego una petulante «historia de Cristo» a la moda protestantoide, sino —como su propio autor los define— «ensayos existenciales» en los que se despliega un repertorio apabullante de conocimientos hermenéuticos, filológicos y literarios que, sin embargo, nunca nos resultan impertinentes o extenuadores, porque están aliviados por la levadura de la poesía, por la gracia del verdadero sabio, por esa cortesía gratificante del *maître à penser* que, a la vez que nos deslumbra con sus agudos pensamientos, nos ayuda a formular los nuestros (que en realidad son suyos, aunque por alguna secreta magia sugestiva ya los hayamos hecho propios).

La interpretación que Castellani nos ofrece de algunas parábolas evangélicas (pienso, por ejemplo, en las del Sembrador, el Mayordomo Infiel, el Hijo Pródigo o los Convidados al Banquete Celestial) es de una «novedad» tan fiel a la letra del Evangelio que provoca en el lector un irreprimible e inmediato entusiasmo, después de tantas predicaciones anestesiantes plagadas de moralina barata, sociología campanuda y lugares comunes fiambres. Lo mismo podría decirse de su lectura de las tentaciones de Cristo (como cifra y anticipación de las tentaciones que la Iglesia arrostra), del Sermón de la Montaña, o de pasajes tan divulgados —y tan poco elucidados— como la curación de los diez leprosos o la multiplicación de los panes y los peces (donde, por cierto, Castellani no se recata de introducir un chiste que tal vez moleste a los exegetas morigerados). Sus reflexiones sobre la ironía de Jesús (inadvertida por esos mismos exegetas morigerados), sobre el patriotismo, sobre el perdón, sobre el diezmo al César, revelan al pensador profundo, al escritor de insuperable expresividad y sensibilidad en vilo, al polemista y al apologeta fundidos en una

misma aleación, capaz de derramarse sobre las cosas terrenas sin desarraigarse jamás de su sustancia ultraterrena. Y, como no podía ser de otro modo en Castellani, no faltan tampoco en *El Evangelio de Jesucristo* la burla del «catolicismo mistongo» (esto es, cursi y palabrero), la condena de los falsos profetas, la denuncia del fariseísmo, sin descuidar jamás el horizonte escatológico, que es asunto medular y constitutivo de su obra.

Mientras vivió, Leonardo Castellani fue incomprendido de casi todos; en lo que se pareció al William Corbett retratado por Chesterton, «un hombre nacido a destiempo» del que podríamos decir, «como de más de un gran hombre, que algunos de los hechos más importantes de su vida sucedieron después de su muerte», un hombre anticipado a su época (y, en realidad, a cualquier época, salvo a la postrera en que, por fin, se consumen las promesas parusíacas) que «parecía llamar negro a lo que era blanco, cuando declaraba que lo que era blanco había sido ennegrecido, o que lo que parecía blanco era solamente blanqueado». Y, desde luego, un polemista apasionado que «blandía las palabras como un hacha», por lo que fue diana de las más enconadas ojerizas y animadversiones, que llovieron sobre él como pedrisco.

4

Hace veinte años Sebastián Randle publicaba la primera entrega de su benemérita biografía del gran Leonardo Castellani, que se extendía hasta su aciaga expulsión de la Compañía de Jesús, en 1949. En aquella obra, Randle nos ofrecía una muy vistosa y documentada zambullida en el Castellani juvenil, en sus muy viajados años de formación y en su ajetreada actividad intelectual, también en las peculiaridades de una psicología nada convencional (sin desdeñar la exploración de sus abismos neuróticos, incluso) y en las complejidades de un temperamento tan subyugador como difícil, en el que las vocaciones religiosa y literaria cuajaban una problemática amalgama. Randle lograba en aquel volumen, en fin, captar el genio de Castellani, haciéndonos partícipes de sus exaltaciones y padecimientos; y lograba elucidarnos el alma siempre zarandeada de conflictos y desmesuras de una de las mayores glorias de la literatura católica en español.

Especialmente interesantes resultaban las páginas que entonces Randle dedicaba a explicar las desavenencias que afloraron entre el arriscado Castellani y sus superiores jesuitas (un hatajo de hombres mayoritariamente obtusos), que fatalmente derivarían en un espeluznante calvario para el escritor, con estación principal en Manresa. Aquel *descensus ad inferos* de Castellani lo acompañaba Randle de una profusa documentación de primera mano, en la que desempeñaban un papel protagonista los *Diarios* del maestro (que alguien debería publicar, pues parecen comparables en desgarro y sinceridad a los de Bloy), así como los borradores de la multitud de cartas que escribió en aquellos años; y todo este acervo documental lo acompañaba Randle de un estilo personalísimo, muy elegantemente irónico (a veces, incluso, muy sarcásticamente zumbón), que se atrevía a entrometerse en la atroz

peripecia de su personaje mediante comentarios que en la mayoría de las ocasiones resultaban tan pertinentes como dilucidadores (del biografiado, pero también del biógrafo). Todo escritor verdadero está hablando siempre de sí mismo, de sus inquietudes y anhelos, no importa cuál sea el asunto de su escritura; y, en este sentido, aquella biografía de Leonardo Castellani nos revelaba a Sebastián Randle, un escritor de voz muy personal y prosapia literaria muy definida (marcada por una recalcitrante anglofilia), con un sentido del humor nada convencional (a veces jocoso, a veces algo revirado) y una capacidad de empatía con la sustancia narrada fuera de lo común (lo cual no le impedía, sin embargo, distanciarse de su personaje cuando le resultaba en exceso irritante).

Tras la publicación de aquella primera entrega, Sebastián Randle anunció mil veces que nunca escribiría la segunda, alegando que la existencia del biografiado perdía variedad y vivacidad desde el momento de su expulsión de la Compañía (aunque imaginamos que en su designio influiría también el avispero de opiniones encontradas que la biografía despertó entre los «viudos» de Castellani, una fauna especialmente pelmaza y tiquismiquis). Pero, tras un intervalo de diez años, Randle reanudó finalmente su labor, «obligado ya saben ustedes por Quién» (según confesión propia), hasta brindarnos este jugosísimo tomo que ahora comentamos, *Castellani maldito*, que completa el periplo vital de nuestro querido autor, acompañándolo desde el sitio en que Randle lo dejó en la anterior entrega (expulsado y suspendido *a divinis*, sin cátedra ni oficio) hasta la tumba. Si en la primera parte de su biografía Randle hacía uso de los diarios de Castellani tardíamente (sólo a partir de una pintoresca intentona de ayuno que el escritor alargaría durante casi cuarenta días, por imitar la penitencia con la que Jesucristo estrenó su vida pública), en esta segunda parte se convierten en su principal apoyo desde el principio, para sólo ceder el protagonismo a otras fuentes en las páginas finales, cuando un anciano y exhausto Castellani ha colgado definitivamente la péñola. Como nos confiesa en el «Colofón» de su magna obra, Randle ha corregido en los años transcurridos desde la escritura del primer tomo «la perspectiva de

muchas cosas», ha cambiado de parecer «en toda clase de asuntos» y presume sin presunción de conocer más cabalmente a Castellani; incluso puede afirmar sin rebozo que, «a pesar del infinito respeto que me merece, a pesar de haber pasado tantas horas revisando su obra, conversando sobre sus cosas, meditando sobre sus ideas, repasando su vida, a pesar de conocerlo tanto… no es santo de mi devoción: hay en él […] un dejo de malhumor, una especie de parquedad, un aire airado, un no sé qué de distancia que establece con quien le conoce, un humor inevitablemente astringente, un cierto hieratismo, una especie de soledad […] que impiden más cercanía». Creo que esta falta de completa sintonía con su biografiado tiene que ver con el temperamento artístico de Castellani, que a Randle no acaba de gustarle del todo, porque se alimenta (como el de Léon Bloy) de un fondo muy poco *british* de dolor jeremíaco, de desgarro sincero y a la vez teatral, de neurosis y aspaviento; un talante artístico que vuelve a demostrar que «cuando Dios entrega a uno un don, también le da un látigo; y el látigo es únicamente para autoflagelarse». Castellani nos prueba que, para que prenda la llama del arte, hay que abrazarse al dolor y fundirse con él: una vez consumado ese abrazo, el artista puede ser atrapado por una luz infernal que lo devore o aniquile (como les ha ocurrido a tantos artistas desesperados); o bien puede hallar una luz divina que lo rescate (como afortunadamente le ocurrió a él).

Sospecho que esta condición arrebatadamente artística (arrebatadamente torturada) de Castellani es la que a Randle, más diurno y solar), no acaba de caerle simpática. Hay un pasaje en esta segunda entrega de su biografía muy revelador en este sentido. Castellani hace suya una afirmación de Kierkegaard que a Randle le disgusta: «La subjetividad es la verdad». Y, para justificarla (para que no parezca una profesión de fe relativista), Randle necesita echar mano de argumentaciones tomistas un tanto forzadas, sin darse cuenta de que en esa frase Castellani está confesando lo que íntimamente es, lo que no podría nunca dejar de ser, que es una subjetividad apasionada (sin la cual no existe arte), tortuosamente injertada en la máquina jesuítica de formación del

carácter. De esta hibridación casi imposible surge el grandioso escritor que Castellani es; y los jesuitas, pensando que habían triturado al artista entre los engranajes de su impasible máquina, no hicieron sino desgarrarlo y descoyuntarlo hasta el extremo, logrando que de la crisálida brotase finalmente la mariposa (o la falena) del genio castellaniano. Y ese genio, para expresarse, necesita hacerlo a través del tamiz de su íntimo dolor; de ahí que todo lo que Castellani escribe termine girando siempre en derredor de la misma llaga, cuya sangre es el manantial de su inspiración. De modo que el calvario que con trazos tan vívidos y estremecedores se nos detalla en este libro es, a la postre, la crónica de la salvación de una vocación religiosa y literaria que logra sobrevivir a las llamas del infierno, para que la luz divina se derrame finalmente sobre sus quemaduras.

En otro pasaje del «Colofón», Randle nos confiesa que ha tomado la discutible (y a mi juicio equivocada) decisión de «no hacer referencia a las cosas menos felices en la vida de Castellani (sobre todo durante los últimos años de su vida, viejo ya) de las que me anoticié por medio de sus *Diarios*». Pero en este *Castellani maldito* echamos también en falta referencia a otras cosas que nos habrían ayudado a entender mejor al personaje. Randle no nos cuenta, por ejemplo, cuál fue la reacción de Castellani ante la muerte criminal de Alicia Eguren, a la que tanto amó (aunque no del modo que indignamente propaló Hernán Benítez); para entonces, ya había dejado de escribir sus *Diarios*, pero sin duda Castellani tuvo que conocer tan luctuoso hecho antes de su muerte y tuvo que causarle gran consternación. También habría sido deseable que la peripecia interior del biografiado se hubiese acompañado de referencias a la repercusión y recepción de su obra entre sus contemporáneos. Sabemos que la cultura oficial siempre trató de ningunear a Castellani, sabemos que desde ciertos sectores católicos se trató incluso de impedir que escribiera, pero no creemos que Castellani fuese un completo «ignorado» en los medios culturales y periodísticos. Si lo eligieron, junto a Sábato y Borges, para que representase a la literatura argentina en la célebre comida con Videla, debía de gozar de cierto reconocimiento, aunque sólo

fuese en determinados círculos. En el borrador de una carta fechada en febrero de 1959 que Randle reproduce, Castellani afirma que «en cuanto a la polémica entre *La Nación* y la revista *Qué* de si soy “el primer escritor del país”, me inspira la respuesta de Verlaine a Rubén Darío: “*La gloire? Merde!*”». Que llegase a producirse esa polémica prueba que la obra de Castellani alguna repercusión estaba teniendo; y nos habría gustado conocerla, nos habría gustado saber dónde y con qué tono se reseñaban sus libros, qué escritores de cierto relieve lo alabaron o denigraron por escrito.

Aunque quizá la ausencia más notoria del volumen (que también era ausencia en la primera parte de la biografía) sea la escasa —casi nula— atención que Randle presta a la influencia que la tradición literaria española tiene en la obra de Castellani, a su profundo conocimiento de los clásicos españoles, a su identificación extrema con don Quijote. Si Castellani es, más allá de sus bondades literarias, un alma que nos prende y cautiva es precisamente porque es una de las más cabales encarnaciones quijotescas que nunca se hayan dado. El propio Castellani era muy consciente de ello: de ahí que a cada poco esté glosando la obra cervantina (que llevó, incluso, a los títulos de sus obras); de ahí que no vacile en presentarse como un nuevo Quijote (como hace, por ejemplo, en su fantasía papal). No se trata de «desargentinizar» a Castellani para españolizarlo (como Randle afirma que pretenden hacer algunos de sus «viudos»), sino de subrayar el profundísimo amor que Castellani siempre tributó a la literatura española, a mi modesto juicio muy superior al que tributó a la literatura inglesa (que Randle, en cambio, subraya hasta extremos tal vez hiperbólicos).

Son ausencias que, sin embargo, no logran empañar la grandeza de este libro, que si por algo brilla es por su generosidad cordial. Pues si bien Castellani no es del todo santo de su devoción, Randle lo ama arrebatadamente, aunque no ame todos sus desafueros e intemperancias. Los años posteriores a la expulsión de la Compañía siempre nos habían resultado muy oscuros y desconcertantes; pues al hundimiento anímico de Castellani se

sucede luego una batería de libros que se cuentan entre los más granados y especiosos de su genio, desde *El ruiseñor fusilado* a *De Kierkegord a Santo Tomás de Aquino*, pasando por *El Evangelio de Jesucristo* o *El Apokalypsis de San Juan*. En *Castellani maldito*, Randle nos explica a la perfección tanto las iniquidades que la Compañía se gastó con Castellani (e incluso las irregularidades de su proceso de expulsión, que Luis María de Ruschi explica en un apéndice lleno de incisivas consideraciones canónicas) como las estaciones por las que Castellani discurrió, hasta encontrar la paz (o la guerra) necesaria para escribir sus mejores obras. Randle, ayudado siempre de cartas y diarios, logra llevar al lector hasta el meollo mismo del dolor, hasta la fragua donde arden y crepitan las angustias y desazones de Castellani (también sus obsesiones y manías), de tal modo que uno llega a sentir y padecer con Castellani, incluso en el lugar de Castellani, hasta sentirse tan inteligente y atribulado como él. Es verdad que Castellani puede llegar a resultar un tanto reiterativo en sus intereses, un tanto egomaníaco en sus lamentaciones, un tanto absorto en su nunca del todo resuelto conflicto personal; pero las páginas dedicadas a elucidar ese atormentado mundo interior nunca resultan tediosas, sino —por el contrario— amenas y muy perspicaces. Especial mención requieren los pasajes donde Randle nos presenta a los samaritanos que socorrieron a Castellani en tan desgarrador periplo, desde sus hadas madrinas (María Esther Borzani, Irene Caminos) a sus amigos siempre leales (Graffigna y Gamallo) y a veces incluso misteriosamente providenciales (como Von Grolman).

También resultan muy enriquecedoras las páginas que Randle dedica a la génesis y gestación de cada una de las obras que Castellani escribió durante estos años; así como al análisis de las mismas, que de nuevo consigue que el lector tenga la impresión de estar bogando en la corriente de los pensamientos de Castellani. Y el capítulo dedicado a la empresa titánica y modesta de la revista *Jauja* resulta especialmente atinado, porque en unas pocas páginas Randle consigue ofrecernos una visión panorámica de aquella aventura que ocupó las horas de un Castellani ya provecto. Sin ceder a la idolatría del personaje, Sebastián Randle logra

compenetrarse con él como sólo pueden hacerlo los biógrafos más delicados y agudos. Toda la lectura de *Castellani maldito* resulta enormemente placentera, salpimentada a cada poco de sagaces intuiciones y sabrosas reflexiones, hermoseada por el peculiar humor de su biógrafo (que no siempre es humor castellaniano, para que el libro sea más poliédrico), quien no se recata de repartir mandobles a diestro y siniestro con gran desenvoltura. A veces, incluso, con excesiva desenvoltura, como hace con Bergoglio, a quien siempre que puede estoquea, descabella y apuntilla (se nos excusarán los símiles taurinos, que a Randle sin duda disgustarán), venga o no a cuento (y en general no viene). En un momento dado, el autor reprocha a Carmelo López-Arias que escribiera un artículo en el que se resaltaban las similitudes del papa Francisco y el papa ficticio que protagoniza la novela de Castellani *Juan XXIII (XXIV)*. Nosotros, que también hemos escrito sobre esa novela, sabemos que esos paralelismos misteriosos existen; y también, por haber leído algo a Castellani, sabemos que Bergoglio no le hubiese caído a Castellani tan gordo como Randle pretende. ¿Nos atreveremos a decir que a ratos le habría, incluso, encandilado?

Randle reconoce paladinamente —aunque le fastidia un poco — que Castellani nunca dedicó comentarios demasiado severos a Pablo VI, ni despotricó contra el Concilio Vaticano II, ni defendió a machamartillo la liturgia tradicional (nunca se le dieron bien las rúbricas al viejo maestro). También le fastidia un poco que Castellani no acabara nunca de execrar a Maritain, tal vez porque fue el maestro más querido de su juventud; y es que todo juicio de Castellani estaba siempre marcado por su autobiografía (de ahí que, por ejemplo, su animadversión a Teilhard de Chardin fuese tan contumaz). También reconoce Randle paladinamente que el progresismo vaticanosegundón sólo inquietó a Castellani en su justa medida, no porque no lo captase sino porque lo consideraba —con razón— un epifenómeno o corolario natural de otros males mayores, que son el liberalismo y el modernismo religioso (que durante décadas habían profesado muchos eclesiásticos encumbrados, sin que conservadores y *conservaduros* se llevasen las manos a la cabeza, como hicieron luego con el progresismo

vaticanosegundón). Esos males mayores, en colusión con el fariseísmo que ha convertido en máquina a la Iglesia, son el molino de viento que Castellani combatía (aunque supiese que no iba a lograr en vida la victoria). A Randle le fastidia un poco (pero sólo un poco) que Castellani no mojase demasiado la pluma en la tinta acre del dicterio cuando se refiere a los «zurdos»; y también que no se preocupase demasiado de los avatares de la politiquilla diaria. Pero comprende que no era porque la visión de Castellani fuese obtusa, sino porque era visión de águila, preocupada por la supervivencia de la patria y de la religión.

Y también porque Castellani rompe todos los moldes y se sale de todas las casillas. Todo empeño por amoldarlo o encasillarlo —al estilo de lo que hacen los «viudos» de Castellani, ante los que a veces Randle muestra cierto «celo amargo»— es traición a su personalidad gigantesca, traición de gente mezquina que no entiende que las águilas piensan (y sueñan) en el cielo, que no conoce casillas ni moldes. Para amar a Castellani hay que abandonar prejuicios y prevenciones, exigencia que en los hombres de alma ruin es pedir lo imposible; pero este Sebastián Randle es hombre de alma ancha que, hasta cuando se tropieza con las facetas que menos le gustan de Castellani, le rinde reverencia. Tal vez no sea santo de su devoción, pero es el genio que lo ha ayudado a pensar durante todos estos años; y esa «significación» se nota en la escritura del libro, inspiradísima siempre y con sus raptos o ráfagas de genialidad. Y, puesto que Castellani está sin duda en el cielo, disfrutando de «la posesión de Dios por toda la eternidad» —como el viejo maestro declaró sin falsa modestia en sus postrimerías, según leemos en el emocionante final de este magnífico libro—, puede estar Sebastián Randle seguro de que tiene que estar intercediendo por él con la misma insistencia que en vida dedicó a denostar a los obtusos jesuitas que lo victimaron. Por los que, en cambio, no creo que interceda demasiado en el cielo; pues estamos seguros de que Leonardo Castellani es también genio y figura *después de* la sepultura.

5

Ya hemos señalado anteriormente que en, la consideración que se tiene del gran escritor argentino Leonardo Castellani (1899-1981), pesan en demasía los apriorismos y monomanías de sus exegetas, que han proyectado sobre su figura preocupaciones que no eran exactamente las suyas, o que no eran las suyas en modo alguno, hasta construir un Castellani demediado o deforme, en el que muchos aspectos de su obra quedan por completo omitidos, a la vez que otros son hipertrofiados de forma por completo abusiva. Así, por ejemplo, se suele caracterizar a Castellani como un detractor inmisericorde de los desvaríos progresistas vaticanosegundones, cuando lo cierto es que tales desvaríos apenas reclamaron su atención; no porque no los captase, sino porque los consideraba un epifenómeno o corolario natural de otros males mayores, que eran el liberalismo y el modernismo religioso. Esta manía de los exegetas castellanianos ha alcanzado su paroxismo en alguna antología reciente, en donde los artículos del maestro son acompañados, a modo de glosa o apostilla, con ridículas «actualizaciones» que pretenden aplicar las enseñanzas de nuestro autor a acontecimientos sobrevenidos con posterioridad a la fecha en que fueron escritas, con el aparente propósito de resaltar su clarividencia profética (pero logrando tan sólo empequeñecerlo, o amoldarlo a las intenciones del antólogo, que a veces incluso lo enmienda). Este procedimiento, de una osadía que empleada con cualquier autor clásico nos resultaría por completo inadmisible, se ha empleado sin embargo profusamente con Castellani, contribuyendo a su caracterización como un escritor de camarilla.

Entre las más enojosas falsificaciones de Castellani se cuenta, sin duda, la que trata de presentarlo como un ejemplo acabado de la corriente intelectual e ideológica que podríamos denominar

«nacionalismo argentino». Aun aceptando que Castellani pueda compartir algunos puntos de vista con dicha escuela, identificarlo con la misma sólo contribuye a su jibarización grotesca. Como todos los escritores auténticamente grandes, Castellani escribe desde su mismidad (de ahí que hiciera suyo aquel lema de Kierkegaard —o Kirkegor, como gustaba de escribir— que afirma que «la subjetividad es la verdad»); y tratar de enjaular o etiquetar esa personalidad gigantesca con etiquetas enanas constituye una traición crasa a su legado. En ese empeño por «argentinizar» a Castellani (tan superfluo y mentecato como resultaría, por ejemplo, el empeño de «españolizar» a Cervantes) se suele eludir la apabullante influencia que en su obra tiene la tradición hispánica, su profundo conocimiento del «alma española», su interés siempre vivo por la literatura que se escribe en la «madre patria», que alcanza su cúspide en su identificación extrema con don Quijote. Castellani se percibe a sí mismo como una suerte de Quijote redivivo; y toda su obra puede leerse como una plasmación del combate de don Quijote frente a un mundo que lo repudia. Si la personalidad literaria de Castellani nos prende y cautiva es, más allá de sus bondades literarias, porque constituye una de las más cabales encarnaciones quijotescas que nunca se hayan dado. El propio Castellani era muy consciente de ello: de ahí que hasta tres de sus obras —*El nuevo gobierno de Sancho* (1942), *Su Majestad Dulcinea* (1956) y *Juan XXIII (XXIV): o sea, la resurrección de don Quijote* (1964)— puedan considerarse, ya desde su mismo título, paráfrasis de la obra cervantina; todo lo libérrimas y excéntricas que se desee, por supuesto, como no podía ser de otro modo en un autor de genio intransferible.

Que Castellani conocía al dedillo la novela de Cervantes lo prueba constantemente en su obra, en multitud de citas y observaciones. Y que dicho conocimiento no era puramente erudito, sino medular, se constata en un artículo muy iluminador[1] donde desarrolla la tesis de que el humor español «está más en los caracteres que en los dichos, más en las situaciones que en los caracteres y más en los choques profundos de los principios que en las mismas situaciones»; y que, por ser un humor más trascendente

que epidérmico, toca las cuestiones más graves (hasta llegar «al mismo Dios, si a mano viene»). Por supuesto, Castellani considera que la cúspide de ese humor español la representa la novela de Cervantes, a la que dedica unas páginas memorables, en las que resuena, allá al fondo, el magisterio unamuniano:

> *El Quijote* es una obra jocosa en la superficie, pero es humor medular en su concepción, en la invención. Cervantes se autoproclamó —con mucha razón— «en la invención el primero de España»; y es la invención justamente —más que la composición y el estilo— el dominio del genio. La invención de *El Quijote* (esconder detrás de una sátira de los libros de caballería el alma de la historia de Europa, y la escondida alma y motor de Europa y del alma humana) es genial; y hace del libro del manco «la novela más grande del mundo», la obra maestra del arte de la Contrarreforma; y si se quiere, la alegoría cristiana más importante que se conoce después de las parábolas de Cristo, más profundamente religiosa que *La vida es sueño*. Un místico no tiene más que hacer de Dulcinea figura de la gracia o el amor, como apuntó Unamuno, y Jerónimo del Rey[2] en su libro inédito —inacabado e inacabable— *Su Majestad Dulcinea*. Porque el humor medular es una forma natural de expresión de la religiosidad. Aunque parezca mentira, la parábola y la paradoja son más religiosas en cierto modo que el silogismo y el sermón. Si yo dijera que *El Quijote* es un libro en cierto modo más religioso que *Los nombres de Cristo*, ¿se reirían de mí? Sí. Pues por eso no lo diré.
>
> En la gran parábola de Cervantes, la sabiduría —que es el ideal, y es nobleza y es vida— ha sido encarnada paradójicamente en un loco; y lo que el mundo llama sabiduría —«la listura de la finitud», que dice Kirkegor— está encarnada humorísticamente en un palurdo. Mas esas dos sabidurías, contrarias según San Pablo, no rompen entre sí ni riñen; vagan por el mundo existencialmente unidas, y el realismo zoquete es forzado a someterse al idealismo destornillado; que loco y todo resulta su amo, e incluso a disciplinarse y darse de azotes por él. Lutero se levantaba en ese tiempo contra las «disciplinas» de los monjes; Cervantes encuentra que las disciplinas están bien, pero en Sancho. Don Quijote lleva en sí una más alta disciplina, la disciplina interior, su fe. Lutero fue un quijote sin sancho, la «fe sin obras»; y eso fue su lástima.
>
> El humor medular de *El Quijote* consiste en que representa plásticamente una de las paradojas del cristianismo, quizá su paradoja fundamental. La fe en efecto no es sino la persecución de un absurdo; quiero decir de una cosa que para la razón pura es sin sentido, aunque no sea contrasentido. La fe sería locura pura si no

llevara siempre a las rastras el sentido común. La persecución inalcanzable de Dulcinea, eso es la fe; y Dulcinea existe, aunque no donde el Quijote y nosotros nos imaginamos.

El profundísimo amor que Castellani tributa al *Quijote* discurre paralelo al interés que siempre muestra por la literatura española de su tiempo —muy superior, a nuestro modesto juicio, al que tributó a la literatura inglesa, que sin embargo se ha magnificado hiperbólicamente—, rastreable en multitud de artículos. Sobre *A.M.D.G.*, la novela panfletaria y antijesuítica que Ramón Pérez de Ayala escribió en su juventud, escribe que se trata de una «novelita pornograficosacrílega sumamente mal hecha»[3]; y a su autor, que a la sazón desea volver a España tras retractarse de sus ardores republicanos, lo tacha con característico desparpajo de «villanazo con alma de Judas» que, así como «traicionó a sus maestros luego de salir del colegio, así a su patria, a su Dios, o al lucero del alba. Y a sí mismo». No se muestra Castellani mucho más complaciente con Ortega y Gasset, a quien moteja de «pseudo profeta»[4] (y ya sabemos las connotaciones que debemos atribuir a este calificativo, en la pluma de nuestro autor) en el que «hay mucho que aprender, aunque haya también mucho en qué tropezar». Castellani reconoce que Ortega es «un escritor eximio, un ingenio de admirable riqueza y versatilidad, un europeo de vasta y fina cultura, un buen poeta en prosa, e indudablemente un eximio sociólogo», pero le niega solidez y profundidad y lo acusa de derramar en su obra —junto a «finísimas observaciones morales y psicológicas, muchas tesis sociológicas verdaderas y demostradas, muchos temas de la filosofía alemana repensados y exquisitamente expresados, pequeños poemas en prosa de intensa vibración lírica, juicios literarios y artísticos acertadísimos y un aire literario de primer orden»— una cantidad ingente de «ortegadas» —o sea, fanfarronerías y disparates— que atribuye a la «extirpación del sentido de lo sacro» que lastra toda su obra; y que Castellani, además, juzga la causa profunda de esa «rebelión de las masas» que el ensayista denuncia en uno de sus títulos más divulgados.

Frente a los desdenes que dedica a Ortega, Castellani no oculta su admiración por Miguel de Unamuno, tal vez porque

descubre en él un alma gemela, atribulada y neurótica, en feroz combate con su tiempo y consigo mismo; y, desde luego, porque distingue en él al escritor racial que, aunque «fue primero calvinista de hecho, y después luterano de hecho»[5], tenía una teología católica, aunque estuviese llena de malezas y laberintos:

> Unamuno es un místico extraviado en la política: he aquí la clave de su pensamiento. Primero concibió la ambición de dirigir la política española (puesto que era el más inteligente de todos los *inteligentuales* españoles) para encaminarla hacia el Cristianismo; puesto que era un gran cristiano —lo cual es indudable. Y en consecuencia se metió en política, candidato anduvo haciendo discursos (porque el intelectual puro cree que la política se hace con discursos), hasta que vino un político verdadero, aunque bárbaro, Primo de Rivera; y en cuanto Unamuno comenzó a estorbar, le dio un golpecito seco que al intelectual lo dejó pulverizado —porque el intelectual puro es demasiado sensible. Ante su fracaso de dirigir la política española hacia el cristianismo, Unamuno se resintió y se fue bruscamente a la antítesis, al otro extremo: de calvinista se volvió luterano (en política) y empezó a proclamar ruidosamente que la religión no tiene nada que ver con la política (¿por qué te metiste, entonces?), que el cristianismo no versa más que sobre la salvación del alma (¿por qué desafiar entonces a los militares?) y que el remedio de España no estaba en la Política sino en la Mística… Excelente: hazte, pues, ermitaño y no leas más periódicos.
>
> De hecho, el bueno de don Miguel se hizo ermitaño (o lo hicieron a la fuerza), se aquietó y murió en paz y gracia de Dios. Esto resulta claramente de la lectura de los *Ensayos*, período calvinista, y después *La agonía del cristianismo*, período luterano.

Poco después, cuando Castellani sepa que el Vaticano ha incluido en el *Index* dos libros de Unamuno —*Del sentimiento trágico de la vida* y *La agonía del cristianismo*—, supuestamente por negar «la inmortalidad del alma y la divinidad de Cristo»[6], se rebelará con su sorna habitual: «¿Por qué no también la existencia de Dios, ya que estamos en eso? Nunca negó D. Miguel, que yo sepa, la divinidad de Cristo. Si me dijeran Ortega y Gasset, pase; pero D. Miguel, no. Mas si hay alguna cosa que no pudo haber negado Unamuno, puesto que la afirma continuamente en forma incluso exagerada, es la inmortalidad del alma». Y califica entonces acertadamente a Unamuno de «católico embarullado», a diferencia

del «ateo» Ortega, a la vez que recuerda —¿se referirá a Arturo Barea, o confusamente piensa que Pérez de Ayala se halla a la sazón en Inglaterra?— que «el más malo de los escritores españoles actuales no está en el *Index*, está en Londres». También califica de malo de solemnidad a Juan Ramón Jiménez, que se le antoja «decadente» y «un Bécquer todavía más alfeñicado que el otro, con más imágenes y caireles y menos sentido»[7], confrontándolo —en una prueba de que las adscripciones ideológicas no enturbian su genio, o al menos de que profesa menos inquina a los rojos que a los liberales, tal vez por ser más racialmente españoles— con Miguel Hernández, a quien considera, junto Miguel de Unamuno, el gran poeta español del siglo XX:

> La poesía de alfeñique y gasas desteñidas o gaseosas del primero, desmayada, desfalleciente y desvaída, sin sustancia alguna ni humana ni no humana, pegaba a maravilla con un pensionista a vida del Sanatorio Santa Susana; en tanto que los versos robustos, metálicos y hasta agresivos del tísico burgalés[8], elegías viriles que parecen odas pindáricas, casaban al pelo con la vida sana del otro.
>
> Pero ansí es la vida: al revés. El muelle y haragán poeta gaditano[9], cuyo Premio Nobel es uno de los tantos papelones de los suecos —pero, ¿qué más podemos esperar de los suecos?—, fue sano y centenario casi; mas el joven levantino, con muerte predicha y días contados, como era español y no budista, produjo realmente poesía española, y gran poesía a secas, no solamente versitos de azucarillo, merenguillo, melindres y morondanga. […]
>
> Ambos son pura música. Pero Jiménez es «música porque sí, música vana / como la vana canción del grillo», que no es música en puridad, sino compases sueltos. Y el de Alicante es realmente música armoniosa, melodiosa y rítmica, aunque bronca. Los dos dolientes; pero Hernández era doliente de verdad, un trágedo, consciente de su destino de cadáver joven, consciente y sereno con una hondura que abisma. Lo que sostiene su música gongorinoconceptista (como la «sustancia» de una sonata de Beethoven) y lo hace realmente música es su tremenda tristeza aceptada.

Para Castellani, la poesía de Juan Ramón Jiménez es producto propio del esnobismo, que sabe explotar a las mil maravillas —«porque todos estos afeminados son vivos»—, y un exponente conspicuo de esa «degeneración del arte, e incluso de la razón»

propia de una época que «rechaza lo sobrenatural y comienza a corrompérsele hasta lo natural». Una opinión semejante le merecen los poetas del 27 congregados por Gerardo Diego[10] en su célebre antología, de quienes repudia las «novedades» que «arreo no son, sino rarezas; los artilugios verbales, las metaforitas extravagantes, las hernias en los metros…». A Castellani le repugna la poesía que «se viste abigarrado», por considerarla indigna de la tradición española, que siempre ha vestido «de púrpura o de paño pardomate; o anda desnuda»; y cuya grandeza sólo atisba en Ramón de Basterra, Agustín de Foxá, Miguel de Unamuno, Miguel Hernández y pocos más. Los poetas del 27 se le antojan todos inanes; y se burla de las estéticas «pedantes y rimbombantes» que escriben para la antología de Gerardo Diego: «Casi todas son sibilinas, lo mismo que la mayoría de los versos; pero lo que en todos se entiende es que todos se creen de una importancia bárbara. […] Cuanto menos valen, más se hinchan. ¡Qué pavadas finas y melodiosas dicen! ¡Qué metáforas exquisitas e inútiles! ¡Qué salidas rebuscadas! ¡Y qué vacío adentro! Son simpáticos; pero como niños juguetones o como el idiota del pueblo». A Castellani le duele que España, que «se ha librado de tantos contagios modernos», no se haya librado en cambio de esta decadencia literaria, que no vacila en calificar de «contaminación del Maldito»; y anota con dolor que «ni uno solo de estos poetas se acuerda de Cervantes; todos citan ¡a Mallarmé! Han dado un salto mortal del alfabeto a Mallarmé, sin pasar por Cervantes». Aunque, a la postre, confiesa —en un estrambote muy típico de su temperamento contradictorio— que le habría gustado «haber hecho algunas de estas poesías, y tener la imaginación y la viveza de algunos de estos poetas. Pero para diversión solamente, no para perder la chaveta».

En otro artículo posterior, escrito cuando Vicente Aleixandre resulte beneficiado por el premio instituido por un célebre dinamitero, Castellani abundará en la misma opinión sobre los poetas del 27, alegando que «muchos de los que hoy son dados por poetas son simplemente esquizofrénicos, lo cual es innegable, mas mi Tío sostenía que eso lo hacía el diablo y, más aún, que era un

pequeño triunfo del Maldito sobre Dios, lo cual no puede ser»[11]. Más interesado se muestra por la obra de Camilo José Cela[12], en especial por su novela *La familia de Pascual Duarte*, cuyo protagonista —al que Gregorio Marañón, en el prólogo, califica de «manso cordero, acorralado y asustado por la vida»— se le antoja un tipo humano —el «bruto con buen fondo»— que ha llegado a conocer en los años que ha pasado en España (años de tribulación, consumidos sobre todo en el «penal de Manresa», el centro donde la Compañía de Jesús lo recluyó antes de expulsarlo de su seno). Un tipo humano en el que «las virtudes son meros atavismos muertos, y la bestialidad es actual y viva, no es potencial»; un tipo humano de «maldad ingenua» que es producto de «nuestra civilización, nuestro progreso, nuestra adelantadísima educación pública» y ante quien «el antiguo Calibán palidece y desaparece».

A Castellani lo obsesiona la cuestión de la decadencia española (que, a la postre, se resuelve en la aceptación claudicante de esa civilización corruptora que produce monstruos como Pascual Duarte), a la que dedicará muchas páginas, dispersas por aquí y allá. Quizá el tratamiento más sistemático de este problema lo aborde en *El ruiseñor fusilado (El místico)*, la obra escrita durante su encierro en Manresa y dedicada (siquiera parcialmente) a Jacinto Verdaguer, a quien considera una víctima más del fariseísmo religioso (pero, profundizando en la figura de Verdaguer, Castellani trata también su propio caso). En esta biografía *sui generis*, tan heteróclita como sugestiva, Castellani dedica un soneto también *sui generis* a España (a quien «el Destino» ha encomendado «misiones siempre arriba de sus fuerzas», a la vez que ha condenado al hambre) que concluye con un apóstrofe feroz, no exento de crítica social:

Trabaja para el Duque, ahíto y huero,
y mira arriba con furiosos ojos,
donde ve en vez de Dios un avispero…
¡Levántate, oh león, y echa tus piojos!

A Castellani le preocupa la pobreza que descubre en España,

tan fielmente retratada en nuestra novela picaresca; y, para explicarla, desdeña las teorías «materialistas» que otros autores han probado: «Fue el oro de América que deslumbrándola arruinó su industria (Pastor, Papini); fue la expulsión de los moriscos y judíos (Lafuente, Sáenz de los Ríos); fue la absoluta incapacidad para la técnica (F. List); fue la Iglesia católica (Gibbons, Macaulay); fue su inveterada haraganería (Michelet, Montesquieu)». Para Castellani, la pobreza de España es la consecuencia de sus grandes misiones universales «de hueso sin tocino», su «vocación a la virtud de la Esperanza», su «pasión de la religión o del honor —o del honor de la religión—, como en Granada, en Flandes, en Trento, en América». Y, mientras esa pasión unificó su aparente anarquía, el español fue «trabajador, activo e inteligente como el que más», sin importarle su pobreza. Porque la pasión del español —prosigue Castellani— nada tuvo que ver con la avaricia (todos los intentos de mostrar al conquistador español cual bruto sediento de oro se le antojan «filfa protestante»), como prueba el mismo Sancho Panza, quien apenas alcanza el gobierno de la ínsula Barataria «se olvida de su constante preocupación por los reales […]. ¡Con la oportunidad que tenía para coimear!»; y, desde luego, lo prueba también don Quijote, que «vive borracho del vino del amor y del honor, sin bolsa ni dineros». Mientras la sostuvo la pasión colectiva de la religión, España no fue avariciosa, a juicio de Castellani («A Sicilia, a Nápoles, a Milán, a Flandes, a América, los españoles llevaron más que trajeron, pese a los potosís y las encomiendas… Esa es la verdad»); ni tampoco le preocupó su pobreza, aunque Castilla estuviese «llena de ascetas, de monjes, de labriegos raigonosos, de segundones sin renta, de pecheros agobiados», porque «el mar que la ciñe […] la invita más a lanzarse en busca del vellocino de oro a otras partes lejanas que a traficar con Europa, a imitar a Europa y aprender de ella, a bonificar su propio precario territorio con los métodos y los inventos europeos, que no la llenan, que no la llenan». Ha sido la muerte de esa pasión colectiva lo que ha convertido al español en «haragán y fiestero, pasivo y fatalista», precipitándolo en la decadencia. Pero, ¿dónde se halla la raíz de esa decadencia?

No basta, a juicio de Castellani, con invocar el «aislamiento» que Ramón y Cajal alega en su libro *Método de la investigación científica*, leído con gran aprovechamiento durante su estancia manresana. Tampoco otras teorías sobre la decadencia española de pensadores modernos que invocan razones geográficas o económicas y vicios políticos, o que —como sostuvo Ortega— postulan una «España por naturaleza y sino racial invertebrada»; mucho menos las que se derivan de la leyenda negra protestante. Para Castellani debe existir una causa metafísica «que unifique todas esas causas, reales desde luego, pero que en otras naciones no han tenido los mismos efectos», un «factor intelectual que [...] sea la raíz de los otros factores voluntarios y morales». Y esa causa la encuentra en que España «no ha tenido un solo gran filósofo» desde Francisco Suárez. Pues Balmes se le antoja «un pimpollo de gran filósofo marchito, prematuro y sin granar»; a Unamuno lo considera «un gran escritor y robusto pensador; pero su filosofía es un desastre: incoherente y elemental»; y Ortega, en fin, le parece más «un tenor de la filosofía que un filósofo», un «talentoso ensayista doblado de un fino escritor con sus mangas y capirotes (y papillotes) de poeta» cuyo sistema, simplemente, no existe, pues no es más que una «mariposa espléndida y afiligranada» de la filosofía alemana.

El último gran filósofo español habría sido Francisco Suárez. Pero, para Castellani, se trata de un filósofo por completo descarriado, causante de la decadencia española. Amparándose en el parecer de un conocido suyo de Barcelona, «tomista furioso», a quien sin embargo no nombra, Castellani pone como chupa de dómine al *doctor Eximius*: «Lo que hace al gran filósofo —escribe en *El ruiseñor fusilado*— es su metafísica; lo que le da el tono es su intuición del ser. Allí donde Santo Tomás ve, Suárez razona; donde el Angélico razona, Suárez discursea, divide, clasifica o ensambla». Y prosigue, embalado, aseverando que a Suárez «le falta la mística, que es el fuego interior y la cumbre de la dogmática, lo que la metafísica es a la filosofía. Él consumó la separación de la dogmática y la mística, y produjo una teología seca, formalista, racionalizante y hasta chabacana; aunque prodigiosamente erudita

y no carente de una sólida ortodoxia, bastante *terre à terre*». Para Castellani, la metafísica de Suárez,

> aunque se diga que no es sino la de Santo Tomás puesta al día, «es una metafísica cismática del tomismo, compuesta de injertos y ensambles, en que se dan la mano (o más exactamente, se tocan con los pies) Santo Tomás, Escoto, Occam y el mismo Suárez, lo que él llama *moderni*; palabra que ha dado origen al infundio de la «modernidad» de su metafísica. Suárez combina diversas tesis metafísicas, eligiendo la que le va mejor, casi siempre en el sentido del menor esfuerzo, sin ver que a veces son inconciliables entre sí en el fondo: «se dan de patadas», no se dan las manos. Su metafísica, pues, no es un monolito, no es un orbe iluminado por un solo sol como en Santo Tomás. Es una metafísica «ecléctica», como dicen; es decir, no es metafísica. Falta la luz interior de una peculiar «intuición del ser», que eso y no otro es una metafísica. [...] Suárez, impuesto por obligación, propagado por su poderosa Orden y vulgarizado por el clero, tiñó de conceptualismo la mente española, y la hizo reacia a las ciencias positivas; y estéril en las especulativas.

La decadencia española, pues, se iniciaría a comienzos del siglo XVII, tesis un tanto extremosa que Castellani profundizará en textos posteriores, después de leer un libro de Carlos Disandro, *Argentina bolchevique* (1963), que alabó reiteradamente. En dicho libro, Disandro —furibundo detractor de la Compañía de Jesús— se refiere a lo que llama «religiosidad barroca» española, concepto que Castellani adopta para entreverarlo con uno de sus asuntos preferidos y más recurrentes, el del fariseísmo religioso (al que atribuía, amén de su desgracia personal, muchas de las calamidades que afligen a la Iglesia). En consonancia con Disandro, Castellani afirma que «la religión se falseó un poco en España desde el siglo XVII en adelante»[13], deviniendo más fachadista y política (más farisaica, en suma), pues siempre que «se afianza con demasía en el brazo secular, la religión corre gran peligro». Para ilustrar esta corrupción religiosa, Castellani analiza el teatro de Calderón, en el que advierte que «la moral de Cristo está en el fondo; pero falseada por bárbaros prejuicios godos». Como al propio Menéndez Pelayo (a quien, sin embargo, no cita en esta ocasión), a Castellani le parece que «reparar el honor con

asesinatos es de lo más contra de toda costumbre cristiana; y parece haber sido de veras costumbre en España. […] Esto sería el catolicismo barroco». Y prosigue su diatriba anticalderoniana arremetiendo contra sus vidas de santos teatralizadas, que se le antojan «miraculeras, mitológicas y aun supersticiosas» por propender «a la identificación exclusiva y casi judaica de España con el catolicismo ecuménico» y estar trufadas de «secas moralidades» que alcanzan su apogeo en los autos sacramentales, «que por hermosos que sean algunos, muestran esa abstractización de lo religioso señalada por Disandro»[14]. No niega Castellani grandeza literaria ni teológica al teatro de Calderón, ni tampoco a la religiosidad española de la época («el que tuvo, retuvo»); pero, picajoso, no le perdona el «prejuicio bárbaro» del honor conyugal y considera que su intento de «llevar la Biblia al pueblo es un cuento chino por donde se lo mire: no es la Biblia lo que entra en España, sino España la que se adorna por de fuera con ropajes bíblicos. Por lo demás, eso no iba al pueblo; quienes acudían a la comedia eran las élites cortesanas de las grandes ciudades». En lo que se confunde de cabo a rabo, pues tanto las comedias de nuestro Siglo de Oro como —muy especialmente— los autos sacramentales estaban destinados lo mismo a esas «élites» que al vulgo, que con las comedias obtenía gran regocijo y con los autos sacramentales edificación constante.

Esta radicalidad un tanto desnortada de Castellani —al que en este caso pueden los apriorismos, hasta el extremo de nublar su conocimiento de la España de la época— se debe, como ya hemos señalado, a su obsesión por endosarnos su consabida execración del fariseísmo religioso: «Convengo —escribe— en que no existe gran arte si no es vinculado a una religión, y ocupado en su revestimiento; o sea, en fabricarle una “mitología”, en el sentido de imaginería; pero allí está el peligro de “la caída de una mística en política”, como llamó Péguy a ese fenómeno de esclerosis por el cual la religión desciende un escalón; como es por ejemplo el fenómeno actual de intentar “proletarizar” la religión inmergiéndola en las masas con el fin de salvar las masas; y con el resultado probable de masificar la religión». Pero ese fenómeno de

«proletarizar» la religión que atinadamente denuncia Castellani nada tiene que ver con las intenciones del teatro barroco español, que tal vez fuese —como denuncia— «propaganda hecha en serie y a veces sin grandes escrúpulos de veracidad» histórica, pero al fin *propaganda fidei*, con sus naturales concesiones al gusto popular. Que en este caso es un gusto propenso a las exageraciones y las truculencias, como por otro lado no podía ser de otro modo; pues el barroco es tensión —drama— entre nuestro destino sobrenatural y nuestras taras humanas, sobrevenidas tras el pecado original. Resulta, en verdad, sorprendente que Castellani —siendo escritor tan desaforadamente dramático— no perciba esta tensión tan notoria y constitutiva del arte barroco.

Por restar severidad a sus juicios, Castellani apostilla —de forma un tanto incongruente o absurda— que «personalmente» cree que España ha salido «ahora» (escribe en los años sesenta) de esa decadencia, pues considera que «el actual experimento español es el eje —y la equis— del destino futuro de Europa». Una referencia benigna a la dictadura franquista, a la que en cambio creemos que podría haber dedicado con mayor propiedad las atribuciones farisaicas que destina al teatro barroco. Aunque, por no mancharse de excesivo optimismo, Castellani —genio y figura— afirma a continuación que España «no se ha librado de los rastros y resabios» de esa decadencia, como probaría la entronización de Julián Marías, «ese diletante simpático con tendencias intelectuales averiadas», al que la España franquista tiene por «filósofo», aunque sea «menos filósofo por cierto —y esto es mucho decir— que su maestro, el "sofista honrado" y preclaro "ensayista" Ortega y Gasset». La entronización de este diletante simpático probaría, a juicio de Castellani —siempre fiel a sus fobias—, que España «no habría salido todavía de la sombra de Francisco Suárez», que considera sumamente dañina.

La época en que España habría alcanzado su esplendor sería, pues, la monarquía cristiana de finales del siglo XV y del siglo XVI (los reinados de los Reyes Católicos, Carlos I y Felipe II). Una época durante la cual «la Iglesia había desinfectado el ejercicio del poder, como desinfectó con el matrimonio la otra concupiscencia.

O, mejor dicho, es la misma concupiscencia quizás; o sea, el desplazamiento del punto de gravedad del amor en el hombre hacia el Símismo, cuerpo y alma, en lugar de lo que está arriba del hombre»[15]. Aquella monarquía tenía «cuatro topes políticos, que eran al mismo tiempo sus columnas: los Gremios, que tenían el dinero; la Universidad, que tenía el saber [...]; La Magistratura, que tenía las leyes; y la Iglesia, el poder espiritual». Y era una monarquía en la que «el mandatario supremo venía al trono con la naturalidad de la fruta al árbol a su tiempo»; y, si era malvado, «existían medios de sacarlo, no siempre suaves». Aunque, por lo general, no sólo no era malvado, sino que protegía al pueblo de las injusticias de los poderosos, permitiéndole «llegar hasta el Rey por una ramificación de canales naturales»; pues el Rey estaba «unido por una red de arterias y vasos capilares al cuerpo de la nación». Que es, precisamente, lo que se muestra paladinamente en obras señeras del teatro barroco español como *Fuenteovejuna*, de Lope, o *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, ese autor tan denostado por Castellani. Quien, como todo escritor de auténtico genio, está habitado de flagrantes contradicciones.

Esta monarquía cristiana, que para Castellani era el ejemplo de auténtica democracia, «malgrado pecados y crímenes hizo las Catedrales y las Epopeyas, tanto las escritas como las tácitas»; y «cuando eso cayó, Europa debilitada se puso a tejer —o destejer— el sistema ideal de la Razón Adulta o “Iluminada”, con el libro de un renegado neurótico [entendemos que se refiere a Rousseau] como guía». Y esta monarquía cristiana es la que logró, como también afirma Castellani en otro lugar, que en América se vivieran «tres o cuatro siglos de completa paz, progreso civil y contento popular»[16]; para después, apenas conseguida la independencia, verse los americanos «envueltos en torbellinos de guerras civiles», pues «no hay en el mundo países que con más propiedad sean uno que estos trozos de la católica Capitanía». ¿Y por qué en la América hispánica (como, por lo demás, ocurriría en la España peninsular) se suceden las asonadas, revoluciones, pronunciamientos, dictaduras militares y guerras civiles, y por consiguiente el atraso?, se pregunta Castellani. Porque —responde,

citando o parafraseando a Aldous Huxley— «la historia subsiguiente a la mentada Independencia es la historia de hombres con una tradicional cultura acomodada a un tal sistema político [la monarquía cristiana], empeñados en implantar otro sistema de régimen político, prestado de afuera; y fracasando siempre en su empeño, porque el nuevo sistema prestado del extranjero no puede ser puesto en obra sino por gentes educadas en una del todo diversa cultura existencial…».

Para defender esa «cultura existencial» existió la Inquisición española, según Castellani sostiene en un pasaje nada contemporizador de *El Evangelio de Jesucristo*. Su actividad no fue sino «una defensa contra una invasión extranjera, un caso de defensa propia y de instinto de conservación colectivo» contra el «protestantismo alemán del pavote de Lutero, que no tenía nada que hacer en España». Por supuesto, Castellani no niega que la Inquisición pudiera cometer abusos y errores, pues «tuvo una clara y simple —elemental— razón política» y «la política es siempre un poco sucia, o mucho»; pero estos abusos y errores «jamás impedirán que en el fondo haya tenido razón». Puesto a buscar abusos crasos perpetrados por la Inquisición española, Castellani sólo los halla en «el proceso del arzobispo de Toledo, Bartolomé Carranza», que ha leído en los *Heterodoxos*; y que, a diferencia de Menéndez Pelayo, considera «una barbaridad de Felipe II y una debilidad del Vaticano; pero al lado de las barbaridades protestantes que en ese mismo tiempo hacían Isabel en Inglaterra, Calvino en Ginebra y Gustavo Adolfo en Germania, la barbaridad del pobre “Demonio del Mediodía” desaparece como una astilla en un horno ardiente». Y, aunque mirada desde el ángulo religioso le parece una abominación, desde el ángulo político «parece que es comprensible, si aprobable no» (pues Castellani siempre consideró a Carranza, como a Santa Juana de Arco, una víctima del fariseísmo religioso).

Para Castellani, la Inquisición española «realizó la unidad religiosa en España —la cual es un gran bien de orden político—, pero le dejó en herencia la más espantosa de las guerras civiles». Una afirmación que establece una línea de continuidad entre el

protestantismo del «pavote» de Lutero y el liberalismo que se empieza a imponer en el siglo XIX; así como entre la monarquía cristiana y el carlismo. Tesis que luego reiterará en una anotación: «Al conectar el catolicismo barroco español con la última guerra carlista me atrevo demasiado, como me arguyó un gran religioso español residente en Roma, que después me felicitó». Esta conexión con la causa carlista no la hace Castellani extensiva a la guerra española del 36, sobre la que escribirá —mientras aún resuenan las bombas— un extenso y magnífico artículo[17] que no gusta demasiado a quienes gustan de amputar al maestro. Para Castellani, la llamada Guerra Civil española tiene sin duda causas religiosas; pero se niega a calificarla de «cruzada», porque cree que la causa que defiende el bando «nacional» está contaminada por motivos *non sanctos*. Desde luego, desde un punto de vista meramente humano, Castellani desea que «venza Franco pronto —lo mejor, cuando Dios quiera», pues «la pura y simple humanidad del hombre le impone que al ver dos riñendo desee que uno gane, aunque no sea sino por amor de la paz o de las situaciones claras; y que no gane el peor». Para Castellani, Franco no es el peor, pues en el otro bando milita «la bestialidad» y en el suyo al menos hay disciplina, «aunque sea la disciplina de un "militarote", como dicen los irigoyenistas». Esa disciplina no es, desde luego, el «supremo bien social; pero con ella se puede ir más adelante, sin ella a ninguna parte»; y, además, en el otro bando se han desatado los «satanes bajos».

Pero a este «modo humano» de contemplar la guerra del 36, Castellani añade luego una «raíz» de injusticia social. Y, aunque abriga la esperanza de que la sangre de los mártires sirva para sanar las heridas de dicha injusticia, Castellani precisa muy incisivamente que dicha sangre se derrama «por Dios y no por Juan March»; frase que indudablemente contiene un muy serio reparo a la causa que capitanea el general Franco. Y todavía añade:

> Pero yo tengo también una certeza: que toda esa sangre de cristianas venas (porque también marxistas españoles tienen sangre —y quizá algunos alma— de bautizados) ha sido reclamada ante Dios por una gran pirámide de pecados previos contra el pobre —de

> pecados contra el hermano, de pecados contra el débil, de pecados contra el niño, de pecados contra Dios. De pecados désos que dice la Escritura claman al cielo. Y no me parece imposible que en esa mole de pecados que ahora se lava en sangre estuviesen también representados algunos de los que hora más vociferan: «¡Guerra santa, guerra santa, guerra santa!».
>
> […] El Materialismo Histórico es falso como ley general de la historia; pero es un hecho histórico como ley de nuestra época desquijarrada, con su hipertrofia de lo económico. La economía podrá no ser de suyo la forma total especificante de todo el proceso histórico; pero es de él la causa material; y la locura de nuestra época fue elevarla con el Liberalismo Económico a causa directriz, subvirtiendo las humanas jerarquías y pecando contra la naturaleza. Que lo que es por naturaleza inferior sea sobrepuesto y rija a lo que es naturalmente superior (un necio hecho presidente, un ciego hecho piloto, el comerciante mandando al pensador o al guerrero) dice Santo Tomás que es *peccatum in móribus et monstrum in natura,* en lo moral constituye el pecado, en lo natural algo monstruoso. Esas monstruosidades se pagan caras. Y los efectos de esas monstruosidades, encarnados en vastas marejadas colectivas, que tienen algo de ciego determinismo de las fuerzas cósmicas, no se atajan con «Bridges de caridad en pro de las Obras de las Hijas de María Inmaculada» o con «Ballets de Beneficencia de las exquisitas damas de nuestra aristocracia (des)vestidas de negro en honor y pro del Patronato de Leprosos».

Castellani, como vemos, es muy consciente de que en el bando «nacional» militan muchos liberales que, bajo una hojarasca de santurronerías sobrevenidas, ocultan pecados contra los pobres que claman al cielo; y tal vez intuya que de esos pecados son partícipes las jerarquías eclesiásticas, que al abrazar en el siglo XIX la causa liberal (o siquiera transigir con ella) han perdido en buena medida el apoyo de la «gente humilde». Y así lo sostiene al añadir a los dos modos católicos de ver la guerra española hasta entonces expuestos un tercero de naturaleza estrictamente teológica. Castellani se pregunta «por qué una parte grande del pueblo pobre de España se puso de golpe a odiar a Dios, sañudamente a querer destruir a Dios, es decir los sacerdotes, monjas, templos, cálices, crucifijos, imágenes; las imágenes terrenas de Dios». No le basta con que se diga que «los rusos [los comunistas] se lo enseñaron», ni que a los rusos los inspire Satán; sino que considera —en este caso

con pleno acierto, a nuestro modesto juicio—que, si esa «gente humilde» de repente no quiso «saber más con los curas», es porque la Iglesia se había contaminado antes de fariseísmo, ese fenómeno de «esclerotización de lo religioso» que tiene muchas formas y grados: «desde la imperceptible desecación y vuelta a lo exterior que es su comienzo […] hasta la odiosa y criminosa hipocresía —mezcla de orgullo, ambición, avaricia, mentira, impiedad, dureza— contra quien tuvo que luchar Cristo y ha quedado burilada en acero para siempre en las páginas del Evangelio». Y, guste más o menos que se recuerde, lo cierto es que las jerarquías católicas, a cambio de unas migajas, cometieron farisaicamente la indignidad de reconocer a Isabel, reina de los burgueses liberales que habían despojado a la Iglesia de todas sus propiedades y derechos históricos para enriquecerse; y que instauraron formas de vida contrarias a una política cristiana que llenaron de resentimiento a mucha «gente humilde», que así se convertiría en pasto de ideologías anticristianas. Pues entretanto los liberales, viendo que las jerarquías eclesiásticas se habían rendido penosamente —a cambio de la asignación presupuestaria que todavía hoy sigue esclavizándolas—, se dedicaron a construir esa gran «pirámide de pecados contra el pobre» que denuncia Castellani con majestuosa clarividencia.

Casi veinte años después, cuando tenga que enjuiciar la dictadura instaurada por Franco, Castellani ofrecerá una opinión moderadamente positiva, aunque en modo alguno encomiástica. Reconoce que, durante su estancia en España, habló con mucha «gente humilde» y apenas encontró a nadie «que no estuviese conforme con Franco, al menos de labios afuera y al menos como mal menor», salvo «un catalán separatista, que me pareció despotricaba un poco de lujo»[18]. Y aventura que «los españoles tienen que ser gobernados por una dictadura, por la razón (circunstancial o esencial, no me meto) de que son ingobernables de otro modo», según la teoría formulada por Donoso Cortés, que enseñaba a elegir entre la dictadura del sable o la dictadura del puñal. Castellani juzga a Franco «un sable honrado», desde luego mucho mejor que Prim o Espartero, que conviene a los españoles,

pues «todo ser hispánico necesita una disciplina bien fija»; pero observa que las exaltaciones acerca del «gobierno absoluto» que escuchó y leyó en España «pueden quizá disimular un grave equívoco», confundiendo y mistificando la monarquía de los Reyes Católicos —«que no era absoluta en absoluto», precisa— «con las dictaduras modernas, que son una cosa distinta: es decir, modernas» y, por ello mismo, propias de un mundo que ha dejado de ser católico. «De manera —concluye Castellani— que el generalísimo Franco no es Fernando. Creo que personalmente es más honrado y mejor hombre que Fernando de Aragón; pero como generalísimo, nones».

A pesar de ello, Castellani reitera —acaso hiperbólicamente— que la España de Franco «representa en estos momentos un experimento del más tremendo interés». Y que de dicho experimento «depende nada menos que la posibilidad de la famosa conversión de Europa [...] o lo contrario»; atreviéndose, incluso, a aventurar: «De que España caiga o bien se levante, depende nada menos que la proximidad o el alejamiento del Gran despelote, que los teólogos llaman Parusía». Hoy ya sabemos que España ha caído; y los signos de ese Gran despelote se multiplican por doquier, pero mucho nos tememos que aún España (y con ella el mundo) tendrá que sufrir dolores atroces, antes de que Cristo vuelva (y ojalá sea pronto). Pero que el experimento español fuese promisorio no ciega tanto a Castellani como para no advertir que la cultura española está en manos de «diletantes simpáticos» como el mencionado Julián Marías, o de «españoles imperiales» como José Luis Aranguren que, «cuando defienden la fe (su fe imperial de ellos) se les hace el campo orégano»[19] y escriben unas patochadas magnas. Castellani tiene la sagacidad de detectar que Aranguren carece de buena teología y presenta como tal un «senequismo» que se atreve a definir el «talante católico» como una «concepción serena, devota y alegre de consagración a Dios, a través de la Iglesia que alivia su carga a los fieles de las varias maneras que ya conocemos; y, en plano laico, el sano esparcimiento con las cosas del mundo percibidas como *vestigia Dei*». A Castellani este «sano esparcimiento» le huele a chamusquina y aventura que este

Aranguren tal vez sea «de la estirpe de los que encarcelaron a fray Luis de León y procesaron hasta la muerte al arzobispo Carranza». Seguramente lo fuese en su juventud; aunque luego, cuando le convino, dejaría de serlo, apenas vio que el «experimento» franquista no le brindaba suficiente tajada, para subirse al carro que veía venir de lejos (el carro que el franquismo, por cierto, había metido dentro de sus murallas, cual nuevo caballo de Troya).

Con todas sus gangrenas y miserias, Castellani consideraba sin embargo que el destino de la América hispana era, «por amor o por necesidad», unirse a España, «madre de América durante un tiempo y ahora por lo menos hermana mayor»[20]. Y, refiriéndose en concreto a la Argentina, añadía que tendría que elegir —puesto que la *splendid isolation* no era para ella— entre los Estados Unidos, a los que llama sarcásticamente «el Buen Vecino del Norte, por estar en la misma geografía», o bien hacia España, «por estar en la misma Historia, sin dejar de aspirar a estar bien con todos en lo posible». En cambio, volverse hacia todas las naciones a la vez no le parece posible, «a no ser convirtiéndose en veleta», error cometido por los «padres» de la nación argentina, que se asimilaron culturalmente a Francia, mientras «en lo económico obedecían mansamente a Inglaterra». Una elección —entre Estados Unidos y España— que a Castellani no le plantea ningún dilema, pues «es mucho más ser hermana o madre que buen vecino».

El dilema real se plantea cuando uno constata que España, a la postre, se ha dedicado a obedecer mansamente a los Estados Unidos. Y es que la tragedia de los indisciplinados españoles es que, siendo tan buenos vasallos cuando encuentran un buen señor, pueden terminar sometiéndose a cualquier demagogo cuando se apartan del Señor. Sobre el abnegado vasallaje español, en su versión más exagerada y pintureramente papólatra, narra Leonardo Castellani en *El Evangelio de Jesucristo* una desternillante anécdota —al parecer, leída a Agustín de Foxá— que, si no es vera, desde luego está maravillosamente traída: «El general Yagüe fue recibido en audiencia por el Papa Pío XII, el cual comenzó a decirle: “Sí, a propósito de la república española, mi antecesor quizá al principio no vio claro…”. A lo que el militar español cortó diciendo: “¡Basta!

¡El Papa es infalible! ¡No permito a Su Santidad que piense que su antecesor se ha equivocado!"». Castellani, sin duda, sabía reconocerse en esa estirpe; y también reírse eutrapélicamente de sus excesos.

III

ROSAS DE CATALUÑA

TRENZA DE CENIZA (CARME GUASCH)

Nos enseñaba Borges que «cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es». Sin duda, ese momento capaz de compendiar una vida entera fue, para la autora que ahora nos disponemos a glosar, el 5 de marzo de 1982. En este aciago día la poeta figuerense Carme Guasch (1928-1998) perdía a su marido, tras una penosa enfermedad; y ese meollo de dolor alumbraría desde entonces toda su obra, a veces como un incendio abrasador, a veces como una dulce lámpara votiva.

En *Trena de cendra* (1984), Guasch probará a hacer memoria de esa pérdida. Se trata de un insólito libro de memorias, un magnífico exponente de eso que luego hemos dado en denominar «literatura del duelo», digno de figurar al lado de *Una pena en observación*, de C. S. Lewis. Ante la muerte del marido, Guasch hace espeleología de su alma maltrecha y rememora las vicisitudes de su amor conyugal sin ñoños sentimentalismos ni alardes lacrimógenos; y lo hace, además, con un lenguaje escueto, alejado de toda tentación jeremíaca, prieto de una doliente sinceridad que no deja en ningún momento de conmovernos. Resulta, por ejemplo, muy representativo del tono del libro un capítulo en el que la autora nos confiesa el deseo que su marido siempre despertó en ella: la franqueza de Guasch, lejos de propiciar pasajes escabrosos, resulta siempre limpia y luminosa, llena de gratitud, perplejidad y candor. En *Trena de cendra*, al hilo de las vicisitudes de ese amor excepcional que llenó su vida entera, Carme Guasch recorre los paisajes principales de su existencia: su afición al teatro, sus recuerdos de la Guerra Civil, su acendrada fe religiosa (que luego, con la muerte del marido, se tambaleará), su vocación poética, su experiencia de la maternidad… y, sobrevolándolo todo,

la ausencia del marido, al que siempre se mantendrá unida por una «trenza de ceniza».

Pero allá donde hay ceniza hubo en otro tiempo fuego; y tal vez también un apagado rescoldo que las palabras pueden volver a encender. Carme Guasch, profesora de lengua y literatura catalanas y madre de tres hijos (Blanca, Sílvia y Toni, que heredarían su amor por la literatura), nunca abandonó su vocación poética, reconocida en diversos juegos florales y plasmada en cuatro poemarios. En el primero de ellos, *Vint-i-cinc sonets i un dia* (1978), se barajan las composiciones exultantes («Voldria ser de pluja per tornar-me de vidre, / voldria ser de lluna per vestir-me de nit, / voldria ser de pedra per sentir-me en la terra / i tramuntana o boira per venir de molt lluny») y presagiosas («Sobtadament, la nit s'ha fet en mi. / Sóc tota jo de nit desenllunada. / Ni un estel d'esperança brilla ni / a l'horitzó es pressent claror d'albada»); aunque su nota más distintiva sea la celebración del amor: «Quina cosa, amor meu, quina cosa! / És la cosa més bella d'enguany: / m'has portat una rosa, la rosa / que jo he estat esperant tot un any». En su segundo poemario, *Amat i amic* (1985), Carme Guasch se somete otra vez al soneto, para impedir que su desgarro se desborde; se trata de un libro en carne viva, con poemas estremecedores en los que la autora se enfrenta desnuda al silencio de Dios («¿On ets, si ets, Senyor, que mai no em crides? / I si no ets, ¿què faig buscant-te arreu, / sola i de dol, obertes las ferides? / ¿No sentiré mai més la teva veu?») y levanta acta de su desolación, en composiciones que a veces se confrontan afligidas con las de antaño: «Quina cosa, amor meu, quina cosa! / És la cosa més trista d'enguany: / és Sant Jordi i no tinc cap més rosa / que una rosa de dol i de plany».

El dolor que grita en *Amant i amic* se amansa y hace cotidiano en *Pràctica de vida* (1993). El tono desesperado, a veces casi increpatorio, se torna más sereno y resignado. Y, aunque añora la felicidad perdida, Guasch también canta la fidelidad y celebra el triunfo del amor más allá de la muerte: «Sols imploro dels déus, si són benignes, / d'integrar-me en la nit, nua de signes, / amb el teu nom només, amb el teu nom». En su última entrega poética,

Interiors (1997), publicada apenas unos pocos meses antes de su muerte, Guasch abandona el molde del soneto y nos propone composiciones de tono también elegíaco, pero más intimista, en las que contempla los paisajes y las menudencias que la rodean; y no halla cosa donde poner los ojos que no sea recuerdo del marido.

Cuando nuestra autora muera, dejará inédita una *Autobiopoètica* en la que hace un repaso de su vida, en un tono a veces desenfadado, a veces melancólico, entreverando sus versos con los de sus maestros, desde Ausiàs March a Carner, J. V. Foix o Martí i Pol. Además, Carme Guasch publicó, durante la última década de su andadura terrenal, dos volúmenes de cuentos. En el primero, *Situacions insulars*, con el que obtuvo el premio Víctor Català en 1988, recoge una serie de narraciones protagonizadas por mujeres solas, con un tratamiento a veces irónico, aunque siempre recorrido por el temblor de la tragedia. En *El llit isabelí* (1994), a través de una gran variedad de personajes que viven situaciones aparentemente cotidianas, pero no exentas de ribetes insólitos, Carme Guasch aprovecha para explorar, con dramatismo, humor y aliento lírico, el comportamiento humano. Guasch, que había leído con admiración los cuentos de Mercè Rodoreda y Pere Calders, era también devota de Martín Gaite y Delibes, de Carol Shields y Marianne Fredriksson, entre otros. Y todas estas lecturas se destilan en una prosa muy cuidada y a la vez directa en la que su sensibilidad a flor de piel late siempre, sin impostaciones ni aspavientos.

Carme Guasch murió prematuramente, poco antes de cumplir los setenta años, de un cáncer que tardó en rendirla. En *Trena de cendra* había escrito, rememorando al marido que iluminó sus días: «Saber que existías era la base de mi propio existir. No me hacía falta verte, ni abrazarte, ni hablarte. Tú estabas allí, a pocos pasos de mí, ajeno a lo que hacía y pensaba, ignorando que, por el mero hecho de vivir cerca de mí, dabas sentido y fin a todo lo que yo era. Pensarte vivo era todo lo que necesitaba». Tal vez, al entregar su hálito, Carme Guasch sintiese otra vez a su lado al marido al que tan ejemplarmente había amado, de palabra y obra, colmándola con una brazada de rosas fragantes, las rosas de Sant

Jordi que había estado esperando durante todos aquellos años de ausencia.

ALGUIEN A QUIEN CONOCÍ (MARÍA LUZ MORALES)

Pocos personajes han sido tan profusamente rebozaditos de mistificaciones interesadas como el de la polígrafa María Luz Morales (1889-1980), coruñesa de nacimiento y catalana de adopción. Tras quedarse a una edad muy temprana huérfana de padre, Morales tendrá que darse prisa en concluir sus estudios de Filosofía y Pedagogía, para ganarse el sustento con la pluma. Traductora al castellano de Eliot y Barrie, de Victor Català y Pere Quart, de Vicki Baum y André Maurois, fue también una de las más activas adaptadoras de la editorial Araluce, que puso al alcance de la infancia, en ediciones primorosas, las obras maestras de la literatura universal.

Pero María Luz Morales fue, sobre todo, la gran pionera del periodismo catalán, siempre perspicaz e increíblemente laboriosa. En 1921 consigue por concurso oposición (*o tempora, o mores!*) el puesto de directora de la revista femenina *El Hogar y la Moda*. En 1923 empieza a publicar cada sábado en *La Vanguardia* una página de «Vida cinematográfica», con el seudónimo de Felipe Centeno (como el personaje de Galdós), según era costumbre en la prensa de la época, para que los cronistas cinematográficos no fuesen sobornados por las distribuidoras. De su inabarcable erudición cinéfila rendirá testimonio su obra en tres volúmenes *El Cine: historia ilustrada del séptimo arte* (1950).

En 1926 la contrata también *El Sol*, donde se encarga de la sección «La mujer, el niño y el hogar». Poco a poco, sus intereses se amplían: se estrena como crítica literaria y teatral, promueve el sufragio femenino y funda la Residencia de Señoritas Estudiantes, sita en el palacio de Pedralbes, a imagen y semejanza de la que

María de Maeztu dirige en Madrid. Allí entablará amistad con la chilena Gabriela Mistral; y alcanzará gran intimidad con Elisabeth Mulder, con quien escribe una comedia, *Romance de media noche,* que se estrena en el teatro Arriaga de Bilbao. Antes, entregará a la imprenta libros divulgativos como *Las románticas* (1930), donde analiza con extraordinaria agudeza el papel literario y social representado por la mujer durante el Romanticismo. También se encargará de la novelización de obras de los hermanos Álvarez Quintero, entre otras *Pipiola* y *Los galeotes*. Era, desde luego, una trabajadora inagotable.

Cuando estalle la Guerra Civil, el director de *La Vanguardia*, Agustí Calvet (Gaziel) pone pies en polvorosa de forma poco gallarda y el periódico es incautado por la Generalitat. Un comité obrero nombra entonces directora a María Luz Morales, convirtiéndola en la primera mujer que alcanza esta dignidad en España. Aunque en apenas seis meses es sustituida por falta de ardor sectario, en 1940 María Luz Morales será inhabilitada e internada durante cuarenta días en una cárcel para mujeres. Durante algún tiempo, además, le fue prohibido ejercer la profesión periodística con su firma; aunque, desde luego, su rehabilitación no se produjo en 1978, como afirman algunos embusteros. Ya en los tempranos años cuarenta publica varios libros con su nombre, como el ensayo *Tres historias de amor en la Revolución Francesa* (1942) o la novela rosa *Amor en el camino* (1944). Y en 1948 la tenemos inscrita otra vez en el Registro Oficial de Periodistas y colaborando a todo trapo en el *Diario de Barcelona*, con artículos literarios, crónicas teatrales y reportajes de moda.

Durante la década de los cincuenta escribe para Salvat los últimos tres tomos de la *Enciclopedia de la moda*; y publica una deliciosa novelita para niños, *Rosalinda en la ventana* (1954). Su obra más cuajada será, sin embargo, *Historias del décimo círculo* (1962), un libro de cuentos ambientados en la Guerra Civil: en «Hablaron las estrellas» se nos presenta a un sacerdote perseguido por cinco milicianos a los que logra cautivar con sus conocimientos de astronomía; en «Navidad en retaguardia» una madre se desvive

para conseguir un pedazo de turrón a su hija; en «El negro comprado», una prestigiosa periodista barcelonesa aprovecha su posición para ayudar a varios amigos amenazados por los republicanos. Tramas, en fin, que no parecen concordar con la imagen fantaseada que algunos truhanes han construido de la autora. Tampoco parece muy acorde con su imagen de periodista «depurada» el Premio Nacional de Teatro que consigue en 1963 por sus crónicas en el *Diario de Barcelona*; ni el lazo de dama de la Orden de Isabel la Católica que se le concede en 1971; ni el premio Ciudad de Barcelona que se le otorga al año siguiente.

En 1973 publica su última obra importante, *Alguien a quien conocí*, que incluye suculentas semblanzas de Marie Curie, el Conde de Keyserling, Gabriela Mistral, Paul Valéry, Víctor Català, André Malraux y Federico García Lorca. A ella seguimos sin conocerla verazmente por culpa de sus tergiversadores. En una entrevista concedida a *La Vanguardia* en 1972 afirmará sin rebozo: «A mí el concepto "feminista" nunca me ha gustado ni convencido. Creo que hombres y mujeres, como seres humanos, tienen derecho a trabajar en aquello para lo que se sientan dotados. Pero los "ismos", ¡ni hablar! Ni feminismo ni masculinismo. Hombres y mujeres, personas, como Dios nos ha hecho». María Luz Morales moriría en 1980, soltera y sin hijos, como Dios la había hecho, preservando celosamente los pormenores de su vida sentimental.

LAS ALGAS ROJAS (MARIA TERESA VERNET)

En una entrevista publicada en *Crónica*, Ana María Martínez Sagi traza una jugosa semblanza de su amiga la novelista Maria Teresa Vernet (1907-1974), que llegó a disfrutar de fama y aplauso en los tiempos de la Segunda República, para caer después en el más lastimoso olvido (también entre sus paisanos): «Vernet es toda ella un hondo y acentuado contraste. Vive en un ambiente burgués y sustenta teorías avanzadas; se viste como veinte años atrás y os confiesa que, además de escritora, hubiera querido ser una danzarina notable; tiene todo el aire de una muchachita mojigata, muy soñadora y muy apegada a las tradiciones, y vive libre de prejuicios, es liberal y arremete siempre que puede contra el romanticismo *demodé.* María Teresa es posible que no se haya dado cuenta de que las mujeres se han cortado las melenas, de que poco o mucho se maquillan, de que siguen, en fin, los dictados de la moda. Ella continúa con su peinado anticuado, con sus blusitas inverosímiles de escote pequeño, con camafeos de la abuela por todo adorno, con los sombreros prehistóricos y la cara limpia de afeites. Desconcierta verla entre las muchachas de hoy. No; ella no sabe evidentemente *lo que se lleva,* ni el color ni la forma de los trajes de la temporada, ni tiene la menor noción de que existan un señor Patou y un Chanel y un Worth, que nos imponen sus deliciosas extravagancias. Preguntadle, sin embargo, por la biografía de un músico cualquiera. Consultadle sobre algún tema cultural. En los conciertos, en el Ateneo, en la Universidad, allí la encontraréis. Ha publicado varios libros en prosa y en verso; toca el piano a la perfección, tiene linda voz y baila maravillosamente. Es una artista, una verdadera y completa artista, de la que cabe esperar mucho».

Y, en efecto, la meteórica carrera de la laboriosa Maria Teresa

Vernet no podía parecer más halagüeña. Nacida en Barcelona, pero muy ligada al Bajo Campo de Tarragona, donde había pasado su infancia (su padre había sido maestro en Villanova de Escornalbou), Vernet tuvo que abandonar sus estudios superiores por causa de una enfermedad. Su temperamento más bien retraído y alguna tribulación amorosa fácilmente rastreable en su obra la empujaron a una vocación literaria desvelada y precoz. Ya en la adolescencia había empezado a escribir poemas; y con los diecinueve años recién cumplidos, obtiene con su primera narración, *Maria Dolors*, el primer premio en un concurso convocado por «La Novel·la d'Ara». Aunque de temática sentimental, en ella Vernet ya plantea un asunto que se repetirá en sus siguientes entregas: el conflicto entre el amor intelectual y reposado y el amor pasional e instintivo. A partir de ese momento, Vernet desplegará una actividad creativa frenética, que le permitirá publicar (siempre en catalán) una novela al año, amén de alguna recopilación de poesía, muy en la órbita novecentista de López-Picó o Carner.

En sus primeras novelas, Vernet propende hacia una prosa lírica, empedrada de imágenes y retórica simbolista, que perjudica el desenvolvimiento de la acción. Así ocurre, por ejemplo, con *Amor silenciosa* (1927); pero a partir de *Eulàlia* (1928), Vernet se torna más sustanciosa y ágil y nos brinda perfiles psicológicos cada vez más incisivos, captados con una crudeza que sólo la fina sensibilidad de la autora logra que no se tornen escabrosos. En *El perill* (1930) junta tres narraciones cortas; en la que da título a la obra asistimos a la reñida batalla entre instinto e inteligencia que protagoniza una joven estudiante, Isabel, moderna e independiente, ante la realidad ineludible del amor. Mario Verdaguer, el afamado crítico de *La Vanguardia*, reconociendo las inmensas dotes literarias de la autora, afirmará sin embargo que Vernet lanza en su obra «uno de los ataques más solapados contra la esencia más pura y más noble de la feminidad»; y que, bajo la fachada de respeto hipócrita a las convenciones sociales que muestran sus personajes, se pone de relieve «la pérdida de la sensibilidad cristiana» de la protagonista, «cuyo sentido moral

tiene algo de monstruoso», al abogar por una forma de vida «dentro de una esterilidad deplorable». Contra esta lectura de Verdaguer se rebela Ana María Martínez Sagi desde las páginas de *La libertad*, lanzando una diatriba contra cierta crítica que «se asusta terriblemente, se horroriza, adopta una actitud de beata herida en lo más hondo de su fe y de sus creencias cuando la voz limpia, valiente y fuerte de una mujer álzase vibrante, desnuda de falsos prejuicios». Vernet nos muestra, a juicio de su amiga, que la mujer moderna no puede seguir aceptando el amor bestial que le ofrecen muchos hombres, sino que busca «un acuerdo de inteligencias, un elevado anhelo de perfección y una comunión de ideas y sentimientos bellos». Vernet ha logrado —concluye Sagi— dar expresión literaria a la intimidad atropellada de muchas mujeres de su generación, «que viven intensamente la hora presente, la hora del triunfo de nuestra inteligencia, la hora del reconocimiento de nuestros sagrados derechos, la hora valiente, sincera y noble en la que no se nos puede obligar a renunciar a nuestros más caros ideales, a abdicar de nuestros sentimientos, a sacrificar nuestra felicidad al aceptar una unión convencional como la solución más digna y moral de una falta profundamente humana, aun a sabiendas de que fatalmente nos ha de traer la desesperación, el desencanto y el dolor».

Parecida problemática plantea Vernet en su siguiente entrega, *El camí represès* (1930), que narra las turbaciones y repugnancias de una adolescente, Cecilia, al descubrir las impurezas del amor carnal. En *Presó oberta* (1931), Marcelina descubre que su madre renunció a ella, con gran desgarro, después de comprender que su matrimonio con un hombre de fachada moral extremadamente rígida e intimidad sexual extremadamente laxa era insostenible. Más convencional nos parece *Final i preludi* (1933), en la que una egoísta Agnés decide no casarse con su humilde novio, que no le puede garantizar la vida de lujo que desea. Y es que Maria Teresa Vernet tiene una visión bastante negativa del sentimentalismo femenino, que en la mayoría de las ocasiones le parece la máscara hipócrita del sensualismo, como le declarará sin ambages a Anna Murià, en una entrevista para el semanario *La Rambla*, donde

también afirmará que la mujer contemporánea «se preocupa mucho de afirmar y ejercer sus derechos», olvidándose en cambio del «ejercicio consciente de sus deberes». Preocupada por la formación de sus contemporáneas y animada por sus amigas Sagi y Murià, Vernet aceptará finalmente el cargo de presidenta del Departamento de Actuación Social del Club Femení i d'Esports, donde desarrollará una intensa actividad formativa de las socias. Y en 1932 será nombrada secretaria de los Juegos Florales de Barcelona, cargo que por primera vez es encomendado a una mujer.

En 1934 publicará su novela más celebrada, *Les algues roges*, donde nos vuelve a presentar dos mujeres antitéticas, Isabel y Marina, que han «caído» y perdido su virginidad. Isabel, cultivada y serena, ha logrado sin embargo restaurar su vida, aunque las «algas rojas» del deseo sigan tentándola; Marina, por el contrario, se deja arrastrar por las pasiones, hasta que Isabel la salva de la perdición completa. Novela muy cruda y sincera que nos habla de la sexualidad femenina con una franqueza insólita y nada morbosa, *Les algues roges* causó gran escándalo en los ambientes más timoratos y fue galardonada con el premio Joan Crexells, que todavía hoy sigue distinguiendo a la mejor novela catalana del año. Vernet lo recibió vestida de luto por la muerte reciente de su amado padre, al que estaba muy unida; y de cuya pérdida ya no se repondría nunca. Aunque en una de las entrevistas que entonces le hicieron afirmó que escribiría más novelas, «y ahora con más deleite que nunca», lo cierto es que ya no publicaría ninguna nunca más. En 1935 aún entregaría a las imprentas *Elisenda*, una recopilación de tres cuentos; y en 1937 unas *Estampes de París* en las que recopila las impresiones de sus repetidas visitas a la capital francesa, adonde solía viajar con su difunto padre.

La Guerra Civil cercenaría para siempre su creatividad, que no volvió a encontrar cauce de expresión durante el franquismo. Así, la novelista en catalán más vigorosa de su generación —con permiso de Mercè Rodoreda— calló para siempre, inmersa en un inescrutable exilio interior, ganándose los garbanzos como traductora (vertió al catalán a Joyce, Greene, Huxley o Fromm,

entre otros) y alejada de los ambientes literarios, que percibía como extranjeros.

Cuando en 1974 muera, soltera y sin descendencia, de un derrame cerebral, tardarán varios días en descubrir su cadáver en su piso de la calle Córcega de Barcelona. Ya nadie se acordaba de aquella novelista de ideas avanzadas e indumentaria retrógrada que había dado voz a una nueva generación femenina, arrastrada como las algas rojas del deseo por el río del olvido.

CUANDO LA MUERTE SE ENAMORA (ELVIRA AUGUSTA LEWI)

Quizá no exista, entre todas las escritoras catalanas que florecieron durante la Segunda República, una figura tan enigmática y huidiza como la de Elvira Augusta Lewi (1909-¿?), nacida en Barcelona, en el seno de una familia de judíos alemanes, cuyo rastro se pierde durante los años de la Guerra Civil, para no volver a recuperarse nunca. Por el frontispicio de *Els habitants del pis 200*, su único libro de cuentos, sabemos que Lewi recibió «una singular educación, mezcla de extranjera y de catalana». Estudió en el Colegio Alemán, «donde la disciplina de estilo militar sublevaba su sensibilidad y su carácter, enormemente medroso y tímido». Y su padre, que fallecería cuando ella aún era niña, se preocuparía de guiar sus lecturas y sus gustos musicales, así como de que recibiera una esmerada formación artística, inscribiéndola en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, popularmente conocida como la Llotja. A los dieciséis años ya había escrito una novela que permanecería inédita; y antes de cumplir los veinte publicaba su primer relato en *D'Ací i d'Allà,* la revista dirigida por Carles Soldevilla que aspiraba a ser una especie de *Vanity Fair* a la catalana.

En *D'Ací i d'Allà* seguiría colaborando regularmente Lewi en los años siguientes, al igual que en otras publicaciones como la lujosa *Revista Ford* (donde llegaría a publicar tres cuentos), el semanario *Mirador* (donde saludará la aparición de autores como Xavier Benguerel o Maria Teresa Vernet), el «Suplemento femenino» de *Las Noticias* (aquí, excepcionalmente, escribía en castellano) o el diario *La Nau* (donde hacía crítica de arte). Su colaboración más asidua sería, sin embargo, para *La Dona Catalana*, una «revista de modas y del hogar» fundada por el padre

de Anna Murià, que estiraría su actividad hasta finales de 1938, coincidiendo con el inicio de la ofensiva de las tropas nacionales en territorio catalán. En *La Dona Catalana* publicaría Lewi, por cierto, su último artículo, en abril de ese año, titulado un tanto intempestivamente «Faldilles curtes per la primavera». No pensemos, sin embargo, que las aportaciones periodísticas de Elvira Augusta Lewi eran siempre sobre asuntos frívolos o indumentarios: si algo probó la autora en aquellos años fue la versatilidad de su pluma, capaz por igual de señalar las primeras floraciones de antisemitismo en la Alemania nazi como de abordar las más hondas cuestiones literarias y estéticas. En julio de 1931, por ejemplo, publicará en la *Revista de Catalunya*, fundada por Rovira i Virgili, un resonante ensayo titulado «Novel·lística i vida interior» en el que afirma sin ambages que en Cataluña «no existe el novelista de vida interior» y tacha a los autores consagrados de mediocres y superficiales, acusándolos de glosar «pasiones tan vulgares como exentas de interés» y censurando su obsesión por el sensualismo y su incapacidad para captar «temperamentos complejos». A los jóvenes talentos, por su parte, los acusa de moverse entre el esnobismo extranjerizante y el folclorismo anacrónico. Y en medio de este panorama desolador sólo salva la reciente *Fanny*, novela de Carles Soldevilla.

Resulta paradójico que, siendo Elvira Augusta Lewi una autora de tendencia más bien conservadora (aunque, desde luego, muy atenta a las nuevas tendencias), gran parte de su obra periodística la desarrollase en publicaciones próximas a Esquerra Republicana, tal vez porque era el ámbito donde podía escribir más fácilmente en catalán, que era la lengua literaria en la que se desenvolvía con mayor comodidad. Experta en decoración e interiorismo, traductora de Rilke y Hölderlin, Lewi dará multitud de conferencias durante estos años e impartirá cursos en el Lyceum Club de Barcelona. En 1935 publicará *Un poeta i dues dones* en la prestigiosa «Biblioteca A tot vent» de Ediciones Proa, que a la sazón dirige Puig i Ferreter. Novela sobre la generosidad y el egoísmo con aromas de Stefan Zweig y Arthur Schnitzler, *Un poeta i dues dones* nos narra la aventura espiritual de Andreas, un poeta

locamente enamorado de una actriz, Ida, por la que sacrificará el amor a su familia, causando incluso la muerte por disgusto de su madre, para después tiranizar también a su amante, que finalmente lo abandona, dejándolo con una criatura que tendrán que cuidar sus tías, a las que Andreas antes ha desdeñado. Lewi evita el melodramatismo mediante una escritura salpicada de imágenes expresionistas, más preocupada de la introspección psicológica —en la que se rastrean los procedimientos proustianos— que de la amenidad y agitación de la trama.

En la misma línea de exploración vanguardista habría que situar *Els habitants del pis 200* (1936), una colección de seis relatos (cuatro de ellos ya publicados en la revista *D'Ací i D'Allà*) de tono alegórico, muy en la línea «deshumanizada» que había preconizado Ortega. Entre todos ellos destacan «L'extraordinari Pau», en el que el terror al fracaso acaba empujando a un escultor al conyugicidio, y «L'home de cristall», que puede leerse como una alegoría de intención feminista, en la que un hombre nacido de una montaña de cristal conversa con tres figuras femeninas que desnudan sus debilidades y despotismos. Aunque, sin duda, el mejor relato del volumen es «Quan la mort s'enamora», una fantasmagoría con perfumes de Poe y Hoffmann en la que una joven médica, abrumada por el tedio, monologa sobre sus ansias de una vida más elevada y artística con una brumosa figura masculina que se ofrece a colmar sus aspiraciones; sólo al final descubrimos que tal figura es la Muerte.

No sabemos si la muerte se enamoró también de Elvira Augusta Lewi en los años en que le perdemos la pista. Lo más probable es que cruzase los Pirineos, ante la proximidad de las tropas franquistas, aunque en su obra no descubrimos ninguna adscripción política comprometedora. Si escapó a Francia, no creemos que su existencia fuese fácil en aquella Europa recorrida por el fantasma del antisemitismo. Dondequiera y cuandoquiera que acabasen sus días, deseamos a la medrosa y tímida Elvira Augusta Lewi que su muerte fuese leve, lejos de la pólvora y los delirios racistas de la época.

CUARENTA AÑOS DESPUÉS (ROSA MARIA ARQUIMBAU)

Hija de un lampista, la barcelonesa Rosa Maria Arquimbau (1908-1992) hizo siempre bandera de sus orígenes humildes, que comparte con casi todas las protagonistas de sus muy autobiográficos cuentos y novelas (también padecerán casi todas sus protagonistas, por cierto, anemia, que fue la enfermedad que ensombreció la infancia de nuestra autora). En los retratos de juventud que han llegado hasta nosotros —muchos de ellos del excelente fotógrafo Gabriel Casas—, Arquimbau posa ensoñadora, abstraída o intrépida, muy arrebatadamente moderna, con cejas muy depiladas o suplantadas por un trazo de lápiz que se alarga hasta las patillas, pero siempre con un fondo de tristeza aleteando como una polilla moribunda en la mirada. Julià Guillamon, en su excelente *quest L'enigma Arquimbau* (Comanegra), nos ha dilucidado las vicisitudes biográficas y literarias de esta escritora, que fulguró como un fuego fatuo durante los años treinta, para después desvanecerse en las esquinas del aire y del olvido, como les ocurrió a otras contemporáneas suyas, como Ana María Martínez Sagi o Maria Teresa Vernet, con las que redactó un manifiesto dirigido «A les dones de Catalunya», en favor de la «República Federal», allá por mayo de 1931.

Aunque ya en 1924 había publicado sus primeras colaboraciones, será en el semanario de modas *La Dona Catalana* donde la firma de Rosa Maria Arquimbau se haga asidua. En 1928 estrena las imprentas con *Tres contes breus,* seleccionados entre los que para entonces había publicado en *Flames Noves,* la «revista de las juventudes intelectuales de Cataluña». En el prólogo, Carles Sanahuja destaca sus dotes para la ironía más corrosiva, que gusta

de zaherir sin tapujos las hipocresías sociales y exaltar la malicia de las modistillas que saben utilizar en su provecho las debilidades de bragueta de los burgueses. En *La Nau*, el diario de Antoni Rovira i Virgili, Arquimbau publicará varios relatos en la misma línea, llenos de desparpajo y osadía, con los que luego compondrá su segundo volumen de cuentos, *La dona del ulls que parlavem* (1930), llenos de mujeres escarmentadas y escépticas, pero duchas en las lides del amor, que nos parecen un trasunto de su autora. En este mismo año, Arquimbau empieza a colaborar en la revista gráfica *Imatges*, con reportajes costumbristas llenos de brío y palpitación, y estrena una sección fija titulada «Film & Soda» en *La Rambla*. Allí promoverá sin ambages el divorcio y el sufragio femenino; y no se recatará de arremeter lo mismo contra el «feminismo de corsé y polainas» de las señoronas de la Lliga que contra el «feminismo de cuello planchado» que viste como los hombres y pretende prescindir de ellos, ocupando su lugar.

Su estilo irreverente y descarado le reportará una creciente popularidad y numerosas ojerizas, que crecerán cuando en 1932 fiche por *L'Opinió*, donde además de escribir columnas dirigirá la sección femenina. Para entonces, Arquimbau se ha radicalizado sin remedio: escribe contra las procesiones del Corpus, pide que se boicotee a industriales de derechas y se proclama defensora de la escuela única. Por estas mismas fechas participa en la constitución del Front Únic Femení Esquerrista y llega a ser secretaria de Joan Casanovas, uno de los fundadores de Esquerra Republicana, a la sazón regidor del Ayuntamiento de Barcelona y más tarde presidente de la Generalitat, con el que seguramente mantuviese un idilio clandestino. También es muy probable que lo mantuviese —según nos descubre Guillamon— con Josep Maria de Sagarra, a la sazón en la cima de su éxito. En la reveladora novela corta *Al marge* (1933), donde Arquimbau nos relata las vicisitudes amorosas de una joven pintora, es posible rastrear alusiones a esta relación.

No sería rocambolesco pensar que Sagarra la ayudase a publicar su obra más descocada, *Història d'una noia i vint braçalets* (1934), en la colección Balagué. En esta novela (que guarda muchas similitudes con *Los caballeros las prefieren rubias* de Anita

Loos), Arquimbau nos narra las artimañas de una joven de ascendencia humilde, Cri-Cri, para conseguir que todos sus amantes paguen peaje en las joyerías más renombradas de Barcelona. Para entonces, Arquimbau ha dejado de publicar en prensa, tal vez agotada por la anemia (que la obligaba a convalecer durante largas temporadas), tal vez por petición de su nuevo novio, Joaquim Girós, un hombre próximo a Tarradellas, que acabará convirtiéndose en su marido, allá por marzo de 1937. En 1935 Rosa Maria Arquimbau todavía publica otro volumen con dos narraciones, *Home i dona* y *Cor lleuger*, donde pindongas y calaveras urden sus tretas y tratos con la ligereza y la sorna habituales en la autora. Y también en 1935 (concretamente en febrero), aparece en la revista *Enllà* el avance de una novela titulada *Adéu si te'n vas* que, al parecer, llegó a concluir (pues se anunció su publicación en la prestigiosa ediciones Proa), de la que también leyó varios fragmentos en el Lyceum Club de Barcelona. En el avance de *Enllà*, volvemos a encontrarnos con uno de los personajes característicos de Arquimbau, Eulàlia, una mujer desenvuelta que ha discurrido por muchos lechos y contempla su periplo galante con cierto desapego cínico; inopinadamente, surgirá en su vida un tal Jaume, un hombre aquietado y protector que le sirve de contrapunto (tal vez un trasunto de su novio Joaquim Girós). Pero *Adéu si te'n vas* nunca llegaría a publicarse; y tal vez su manuscrito se perdiera durante los trasiegos de aquellos años.

Los principales esfuerzos literarios de Rosa Maria Arquimbau se orientan de repente hacia el teatro: primeramente publicará una comedia que tal vez sea la más redonda de todas las suyas, *Es rifa un home!*; y enseguida logrará encadenar tres estrenos en el teatro Romea de Barcelona durante la Guerra Civil, con sendas obras de las cuales sólo se conserva una de título bastante revelador, *María la Roja* (1938). En ella se nos cuenta la peripecia de una mujer republicana que logra enamorar a un oficial de prisiones y convencerlo de que abandone su trabajo por amor; y se retrata una vivaz galería de personajes femeninos proscritos. Julià Guillamon, en *L'enigma Arquimbau*, nos desvela que Rosa Maria Arquimbau

ocupó durante estos años diversos puestos administrativos en el Ayuntamiento de Barcelona, y que fue reclamada por el ministro de Trabajo, a la sazón el esquerrista Aiguader i Miró, en Valencia; pero su recalcitrante anemia la obligó a regresar a Barcelona a mediados de 1937. Cuando las tropas nacionales lancen su ofensiva sobre Cataluña, Arquimbau se refugiará con su marido en París, donde permanecerá hasta que la invasión alemana, en junio de 1940, provoque una desbandada entre los exiliados republicanos. Arquimbau y su marido se instalan entonces en Marsella y tramitan el visado para entrar en México, consiguiendo plaza en un buque de evacuación que hace la ruta Casablanca-Veracruz. Pero en Orán son retenidos y devueltos a Francia; desde entonces esperarán en Perpiñán el momento adecuado para regresar a Barcelona. Los ajetreos y zozobras de aquellas jornadas dejarían una huella muy honda en Arquimbau, que a la postre acertaría a darles vigorosa forma literaria en su novela de madurez, *Quaranta anys perduts* (1971).

A su regreso a Barcelona no podrá, sin embargo, reanudar su empleo municipal. Aparte de sus notorias simpatías políticas, circula sobre ella un expediente que califica como «pésima» su conducta moral. En cambio, su marido ha sido contratado por la familia Rius (que pronto comercializará el celebérrimo Cola Cao), necesitada de adquirir maquinaria extranjera para sus chocolates y batidos. Como en los años de la autarquía resultaba muy problemático conseguir divisas para tales inversiones, la familia Rius abre en Tánger un negocio de importación y exportación, cuya dirección encomienda a Girós. Cuando la ciudad africana deje de ser en 1956 un condominio internacional, la familia Rius cerrará la tienda y el matrimonio volverá a Barcelona. Sin embargo, la nostalgia tangerina seguirá siendo perceptible en algún vodevil inédito de Arquimbau, como *Estimat Mohamed*, que escribe por aquellos años, en colaboración con Josep Maria Poblet, otro exiliado de Esquerra que ha vuelto a Cataluña. En 1957 logrará publicar en un volumen colectivo su comedia *L' inconvenient de dir-se Martines*, con la que resulta finalista en el premio Joan Santamaria; pero en los años sucesivos las hieles del

fracaso se convertirán en su dieta más habitual: no logra estrenar ninguna de sus comedias (alguna de las cuales, incluso, es prohibida por la censura); concurre con un volumen de cuentos a la misma edición del premio Víctor Català en la que arrasa Terenci Moix con *La torre dels vicis capitals*; e incluso llega a presentarse infructuosamente al premio Biblioteca Breve con una novela en español, que nunca había sido su lengua literaria. Este impostado ejercicio de camaleonismo lingüístico quizá nos dé la medida de sus ansias por volver a publicar, después de tantos años en el dique seco del olvido, que finalmente se aplacarán con la aparición de *La pau és un interval* (1970), una curiosa novela de corte autobiográfico que tiene el perfume cosmopolita y *demodé* de las obras de Vicki Baum y el regusto desengañado propio de nuestra autora. Ambientada en el París ocupado por los nazis, *La pau és un interval* narra las vicisitudes de los distintos inquilinos de una casa de vecinos, donde se amontona una pequeña babel del cambalache: la princesa polaca sableada por su gigoló, la vienesa amancebada con un ministrillo, la joven americana liada con un judío rico, etcétera.

Al año siguiente, Rosa Maria Arquimbau publica su novela tal vez más importante, *Quaranta anys perduts*, rescatada recientemente por Comanegra (al igual que la mayoría de sus obras anteriores, con sabrosos y muy documentados epílogos de Guillamon). Como *La plaça del diamant* de Mercè Rodoreda (con quien Arquimbau se llevó, al parecer, a matar, allá en la juventud), *Quaranta anys perduts* es una novela generacional que se inicia con los alborozos barceloneses por la proclamación de la Segunda República, aunque después su desarrollo argumental sea muy diverso. Protagonizada por Laura Vidal, una modista de familia humilde que —para escapar de la miseria— se arrima a un hombre con posibles que la ayuda a establecerse, *Quaranta anys perduts* nos describe las faunas menos diurnas de los años de la guerra (los estraperlistas, los aprovechateguis, los quintacolumnistas) y también la experiencia del exilio en Francia y Orán. A su vuelta a Barcelona, una desengañada Laura comprueba cómo los viejos amigos idealistas se han apoltronado, mientras sacan tajada de su

adhesión al franquismo; y ella misma logra prosperar en el mundo de la moda, culebreando sin demasiados escrúpulos. La novela tuvo sus rifirrafes con la censura, por reproducir el proyecto de himno nacional catalán que Josep Maria de Sagarra había escrito en 1931; pero logró finalmente sortearlos, dejándose algunos pelillos en la gatera. No ocurriría lo mismo con un ensayo escrito por aquellos mismos años, *Prostitució* (rescatado recientemente de los archivos de la censura, también por Comanegra), una aproximación histórica al oficio más antiguo del mundo que es en realidad una excusa para que nuestra autora denuncie muy cáusticamente las hipocresías burguesas.

Más o menos por aquellas fechas falleció su marido, Joaquim Girós, al que sobrevivió un par de décadas, al parecer auxiliada económicamente por la familia Rius. Rosa Maria Arquimbau moriría en una residencia de ancianos el 28 de febrero de 1992, olvidada del mundo y de sus pompas, olvidada acaso también de sus personajes, aquellas muchachas desinhibidas y un poco pindongas que se fueron ajando de cinismo y amarguras, como ella misma, mientras veían pudrirse sus anhelos juveniles.

LA INTRÉPIDA REPORTERA (IRENE POLO)

En la muy valiosa generación de escritoras catalanas que floreció durante la Segunda República no podemos dejar de incluir a quienes consagraron (o dilapidaron) sus talentos en el periodismo. Si María Luz Morales fue, sin disputa, la mejor periodista en castellano en la Barcelona de la época, el título equivalente en catalán corresponde a la precoz (y efímera) Irene Polo. Nacida en Barcelona el 27 de noviembre de 1909, primogénita de un guardia civil que fallece cuando ella apenas ha estrenado la adolescencia, Irene Polo tendrá que abandonar pronto la escuela y ponerse a trabajar, para subvenir las necesidades de la madre viuda y de dos hermanas pequeñas. Durante algún tiempo lo hizo en las oficinas de una pequeña empresa de la que sería despedida en 1931, por haber encabezado una protesta contra su propietario, que había decidido bajar los sueldos de los empleados, para mantener los beneficios. Un par de años más tarde, desde su tribuna en *L'Opiniò,* Irene Polo defenderá con vehemencia a los oficinistas y dependientes de comercio, cuando por fin se decidan a organizar una huelga en reivindicación de sus derechos laborales.

Pero ya antes de su despido, desde junio de 1930, Irene Polo había comenzado a colaborar en diversas publicaciones. En el diario *Las Noticias* mantiene una sección en castellano que sus antólogos han preferido no exhumar, para poder perpetuar la imagen de una Irene Polo que escribe exclusivamente en catalán. También colabora en la revista *Imatges*, donde publica una divertida crónica sobre una frustrada entrevista al inaccesible Cambó; y también un reportaje en torno a la visita a Barcelona del matrimonio formado por Natalie Talmadge y Buster Keaton, a quienes acompaña en una excursión a Sitges. Aunque consigue que el genial —y siempre impasible— caricato le haga algunas bromas

y carantoñas, Irene no logrará en cambio arrancarle una sonrisa, que era el trofeo más ansiado (en vano) por el fotoperiodismo de la época. De aquel divertido encuentro queda constancia en algunas fotografías de Gabriel Casas, el retratista más penetrante de Irene Polo, quien mejor supo captar su belleza ingenua y radiante, siempre coronada por un modernísimo peinado *garçonnière,* siempre iluminada por una sonrisa de niña grande. En noviembre de 1931 comienza a colaborar en el vespertino *La Humanitat*, dirigido en sus inicios por Lluís Companys. Allí, en la contraportada del diario, entrevista a mujeres célebres (de Imperio Argentina a Clara Campoamor) y hace ardorosa campaña a favor del sufragio femenino. También su firma se hará asidua en *La Rambla*, donde se estrena entrevistando a un expansivo Pío Baroja (que se siente «divinamente» cada vez que visita la «meridional y simpática Barcelona»), para enseguida especializarse en cuestiones de moda, que aborda de manera muy malévola y socarrona. En noviembre de 1932, con ocasión de las elecciones catalanas, abandona los temas «femeninos» para centrarse en asuntos políticos más vidriosos. Publica una vibrante crónica sobre la derrota electoral de Lerroux, vapuleado por Esquerra en el distrito del que se había proclamado fatuamente emperador; y también un reportaje desgarrador sobre la mendicidad en Barcelona. Asimismo, cubrirá para *La Humanitat* las huelgas y conflictos mineros que se han desatado en Sallent, denunciando las condiciones miserables en las que malviven los inmigrantes charnegos, alojados en barracones, y sus rifirrafes con la población autóctona.

El tono de sus reportajes tal vez no gustase a la dirección del periódico (los mineros charnegos eran apacentados mayoritariamente por la CNT) y la firma de Irene Polo se esfuma abruptamente de *La Humanitat*. En febrero de 1933 reaparece en *L'Opinió*, órgano oficial de la escisión esquerrista acaudillada por Josep Tarradellas. Toda la carrera periodística de Irene Polo, con sus brincos y zigzags, sirve para ilustrar las desavenencias y hostilidades entre los diversos grupos de la izquierda catalana. Sus reportajes en *L'Opinió* le terminarán granjeando la inquina de la

CNT y la FAI, organizaciones que Polo considera «agentes de la política reaccionaria». En abril de 1933, *Solidaridad Obrera* le dedica un artículo muy vejatorio, en el que se afirma sin empacho que es «tan fresca como su apellido» y se la moteja de «fiera corrupia de las Ramblas que, por su hermosura, ostenta el título de Miss Opinió». Polo inicia por entonces una serie de reportajes a favor del abaratamiento del pan; y, en plena campaña de hostigamiento de los anarquistas, sorprende con una crónica que denuncia la desaparición de un joven faísta, Viriato Milanés, infiltrado al parecer entre las juventudes del Estat Català de Macià y apalizado por sus comandos paramilitares (los briosos y malandrines *escamots*). Luego se dirá que este Milanés había intentado poner una bomba en un centro de la Esquerra (por lo que la denuncia de Polo puede entenderse como una querella más entre escisiones esquerristas).

Son los años de mayor ajetreo y esplendor de nuestra autora, que también se encarga de la publicidad de la productora Gaumont en Barcelona (como María Luz Morales se encargaba por las mismas fechas de la publicidad de la Paramount). Y en noviembre de 1933 será elegida vicesecretaria de la Agrupación Profesional de Periodistas de Barcelona. Ya sólo le resta, para alcanzar la cima del estrellato periodístico, infiltrarse en alguna manifestación multitudinaria de la derecha española y conseguir entrevistar a sus líderes… Así que, ni corta ni perezosa, viaja a Madrid en abril de 1934 y publica una resonante crónica sobre la concentración de las Juventudes de Acción Popular celebrada en El Escorial, haciéndose pasar por una seguidora de la CEDA. En el mismo viaje logra, además, entrevistar de una tacada a la que ella misma denomina la «trinidad fascista española»: Gil Robles, José Antonio y… el doctor Albiñana. Cuando en octubre de 1934 *L'Opinió* sea cerrado por orden gubernativa, Irene Polo se incorporará al vespertino *L'Instant*, fundado por miembros de la Lliga y dirigido por Ignacio Agustí, que luego recordará en su libro de memorias *Ganas de hablar* a nuestra autora (y se inspirará en ella para un personaje de su novela *Diecinueve de julio*). Los artículos de Irene Polo en *L'Instant* son (como exigían el momento y la tribuna) mucho menos

combativos, más matizados e irónicos. Tal vez por ello Agustí se atreve a designarla enviada especial en el juicio al depuesto Gobierno de la Generalitat; en una de sus sesiones tendrá ocasión de entrevistar al abogado de Companys, el católico (perdón, queríamos decir democristiano) Ossorio y Gallardo. También viajará a París para informar sobre la causa de extradición del exconseller Josep Dencàs, que como Puigdemont puso pies en polvorosa cuando vio pelar las barbas de sus vecinos.

A partir de julio de 1935 una Irene Polo ya consagrada inicia en *L'Instant* una sección de opinión, «Apunts», de tono más literario e irónico (en la que, sin embargo, no se recatará de deslizar sus pullitas contra la censura). En octubre de 1935, se incorpora a otro vespertino de reciente fundación, *Última Hora*, propiedad de Lluís Companys. Allí, con ocasión del fallecimiento de Valle-Inclán, entrevistará a Margarita Xirgu el 6 de enero de 1936; y, deslumbrada, resuelve en unos pocos días abandonar su consolidada carrera periodística, para acompañar a la actriz en su periplo americano. ¿Se había enamorado perdidamente de ella? ¿O simplemente decidió —joven al cabo y anhelante de aventuras— cambiar de horizontes? Circula una leyenda alimentada de especulaciones (y aventada por Miguel Ortín, segundo marido de la actriz) según la cual Irene Polo habría amenazado a la Xirgu con suicidarse si no la llevaba consigo en su gira americana. Tal vez se trate de una calumnia; pero parece claro que la relación entre ambas mujeres no fue epidérmica ni meramente profesional. Cuando se difunda en los mentideros que ha sido contratada como «secretaria general» de la compañía de Margarita Xirgu, Irene Polo concederá varias entrevistas en la prensa barcelonesa: en una de ellas, declarará vagamente que se marcha para dejar atrás «un amor ibicenco y desgraciado». Ya nunca sabremos quién fue ese amor insular; ni tampoco si Margarita Xirgu la ayudó a olvidarlo.

Irene Polo embarcó hacia América el 29 de enero de 1936; y durante la travesía todavía tuvo ocasión de firmar su última colaboración periodística, una entrevista a Casares Quiroga, que se dirigía a la sazón a Cuba en el mismo buque. Entre 1936 y 1939 se encarga de organizar las giras de la Xirgu; pero ya en una

entrevista de finales de 1937 muestra sus deseos de regresar a Barcelona, pues tiene una «hermanita que es como si fuese una hija mía trabajando en la Junta de Museos» y, «además, hay una chica enferma en mi familia». La evolución de la Guerra Civil desaconseja, finalmente, su regreso; y serán su madre y hermanas quienes se reúnan con ella. Cuando en octubre de 1939 se disuelva la compañía y la Xirgu se instale en Chile, Irene se quedará en Buenos Aires, según Antonina Rodrigo —biógrafa de la actriz— muy herida por el mal de amores. Durante los años siguientes se ganará la vida como traductora (de Zola y Maurois, entre otros) para las editoriales Losada y Sopena y como directora de publicidad del exiliado empresario Xavier Serra.

El 4 de abril de 1942, el diario *La Nación* anunciaba la noticia de su muerte. En una carta dirigida a su amigo el pintor Miquel Villà, en septiembre de 1941, unos pocos meses después de que Margarita Xirgu se casase con Miguel Ortín, le reconoce que se halla inmersa en «una fase de depresión nerviosa». ¿Fue esta boda el detonante de su hundimiento anímico? En sus cartas, su desánimo parece vinculado a las victorias bélicas de Alemania, así como al suicidio de Stefan Zweig, que la afecta muy vivamente (quizá por solidaridad anticipada). Parece, sin embargo, poco probable que se quitase la vida por razones tan impersonales. Más plausible se nos antoja que la soledad y el extrañamiento acabasen por teñir de sombra la sonrisa de aquella intrépida reportera que dejó atrás las linotipias, huyendo de un amor desgraciado, para empezar a perseguir otro amor que tal vez fuese aún más desgraciado y venenoso.

EL ETERNO FEMENINO (LLUCIETA CANYÀ)

Llucieta Canyà (1901-1980) había nacido en La Bisbal, capital del Bajo Ampurdán; y hasta el día de su muerte hizo gala de su origen, orgullosa de haber crecido en una tierra que imprime carácter como pocas. En una entrevista de Mercè Rodoreda para el semanario *Clarisme*, allá por junio de 1934, Llucieta Canyà es descrita como una polemista incansable, y también como «una ampurdanesa con todas las cualidades y todos los defectos que tienen los ampurdaneses: simpática, franca, parlanchina… y un azogue. Un auténtico azogue». Había sido bautizada en la pila bautismal como Llúcia, tal vez en honor a la santa que se veneraba en una ermita del pueblo vecino de Sant Pol de la Bisbal; pero ella siempre firmó con el diminutivo de Llucieta, que era como por entonces se llamaba a las modistillas. Primogénita de tres hermanas, desde la infancia destacó por su carácter arrojado (un poco presuntuoso y mandón, si hacemos caso de sus detractores), que no rehuía la confrontación con sus padres; y también por sus gustos «modernos», entre los que se contaban la hípica y la natación. Todavía en La Bisbal será socia del Escut Emporità, una sociedad cultural próxima a la Lliga Regionalista; y algunos años más tarde, ya instalada en Barcelona —donde cursará estudios de magisterio y Derecho— será la primera mujer admitida en el Ateneo.

Tal vez conociese allí a Miquel Poal i Aregall, un prolífico escritor y periodista que había sido director del *Diari de Sabadell*. Autor de sainetes y vodeviles, pero también de novelas y ensayos de asunto feminista —como *Glosses femenines* (1914) o *La responsabilitat femenina* (1916)—, Poal i Aregall era a la sazón el crítico teatral de *La Veu de Catalunya*, órgano de prensa de la Lliga. Allí empezará Llucieta, a partir de 1928, a entrevistar a diversas

personalidades políticas y culturales, desde Margarita Nelken a Santiago Rusiñol, pasando por Josep Maria de Sagarra, con quien hará muy buenas migas. Durante los siguientes años mantendrá en el mismo diario una sección muy controvertida, «Món Femení», donde polemizará lo mismo con los misóginos más cerriles que con las feministas más belicosas, siempre desde posiciones conservadoras. Así, por ejemplo, se enfrenta a Domènec de Bellmunt, defensor de la «fiesta de las modistillas», que Llucieta consideraba un exhibicionismo indigno que sólo servía para que los estudiantes se burlasen groseramente de las «llucietas». Arremete también contra el Club Femení i d'Esports, en el que militaban autoras de su generación tan valiosas como Ana María Martínez Sagi, Anna Murià o Maria Teresa Vernet, pues considera que «las entidades exclusivamente femeninas son tan absurdas como las entidades masculinas que cierran sus puertas al elemento femenino». Desde la prensa esquerrista, entretanto, se gana la animadversión de Rosa Maria Arquimbau, que lanza sus afilados y sarcásticos dardos contra el «feminismo de corsé y polainas» de la Lliga; y hasta llega a celebrar, desde su sección «Film & Soda» en *La Rambla*, que la lluvia haya impedido la celebración de un ciclo de conferencias en el que Llucieta Canyà iba a disertar sobre las aspiraciones políticas de las mujeres. A juicio de la vitriólica Arquimbau, las damas de la Lliga sólo querían acceder a los despachos municipales para hacer en ellos grandes reformas, «instalando muchos espejos y muchas *chaises-longues* (puesto que, hoy por hoy, ya tienen lechos y bidés); y, de tanto en tanto, saldría un alto funcionario con la nariz teñida de *rouge*, porque es seguro que a las feministas modernas que les interesa ir al Ayuntamiento también les interesaría, de vez en cuando, teñir de *rouge* la nariz de los altos funcionarios».

En la redacción de *La Veu de Catalunya* Llucieta se convertirá pronto —como ella misma confía a Mercè Rodoreda— en diana de los donaires y eutrapelias de sus compañeros, que conociendo su miedo a la francmasonería le mandaban estrafalarios paquetes con escarabajos disecados y mensajes esotéricos o cabalísticos. Y su fama llega ser tanta que la prensa satírica —con *El Be Negre* a la

cabeza— le propina constantes collejas, algunas muy fétidamente machistas. Entretanto, Llucieta se ha casado —en diciembre de 1930— con Poal i Aregall; y se prodiga en decenas de conferencias, en las que aborda siempre cuestiones candentes sobre el papel de la mujer en la sociedad de su tiempo. Sebastián Juan Arbó rememorará, muchos años después, la frenética actividad de nuestra autora: «¿Quién no la recuerda de aquellos tiempos heroicos con su figura menuda, su ademán nervioso, su hablar atropellado, siempre con prisas, entre el artículo y la conferencia, entre la entrevista y el libro?». Pero no será hasta 1934 cuando pegue la campanada con su obra *L'etern femení,* una especie de oráculo manual para mujeres, dedicado a la pedagoga Francesca Bonnemaison, que cosechará al instante un estruendoso éxito.

En el prólogo del libro, Josep Maria de Sagarra dedica a nuestra autora los más encendidos piropos, espolvoreados de alguna malévola ironía (y también de alguna pulla dirigida, creemos, contra Pompeu Fabra), recordando las incursiones de Llucieta en al Ateneo, donde «quiere imitar a las golondrinas, charlando de mesa en mesa, lo que irrita a algún señor tristísimo que hace artículos para enciclopedias baratas». Sagarra, que confiesa sentir «cierta repulsión por la palabra *Feminismo* escrita con letras de trascendencia y terminando siempre con aquella cola de pescado de la vaguedad», afirma sin embargo que, tratándose de Llucieta Canyà, el pánico que le suscita esa palabra «se convierte en esa sonrisa que me producen los espectáculos en los que juegan como primeros actores la gracia, la travesura, la alacridad y, por qué no, las lágrimas, unas lágrimas fresquísimas que no llegan a alterar el rosado de las mejillas ni perjudican el *rimmel*». Considerando que Sagarra fue amante de Rosa Maria Arquimbau, cuyo feminismo más mordaz tal vez suscitase en Sagarra pánico, no debemos descartar que las palabras de este prólogo admitan una lectura perversa o jocosa. Tampoco que, con sus ditirambos un tanto condescendientes a Canyà, Sagarra quisiese, en realidad, chinchar a Arquimbau.

Algunos capítulos de *L'etern femení* ya nos indican desde el mismo título las posiciones que defiende Canyà, poco acordes con

el feminismo hoy en boga: «La maternidad, ideal supremo de la mujer», «Si el marido tiene amantes, es porque la mujer quiere», etcétera. Pero la reproducción de algún pasaje del libro nos brindará una idea más atinada sobre su contenido: «Cuando el marido regresa —escribe Canyà—, necesita encontrar a la mujer dispuesta a halagarlo, a mimarlo si es necesario; para que así, al retornar al hogar, el marido vea la diferencia de trato con las personas que le ha tocado codearse durante las horas de trabajo. Para que el marido se dé cuenta de que allí, en su hogar, está el oasis magnífico donde sabe que diariamente podrá alegrar los ojos y todos los sentidos y donde hallará el reposo material y espiritual que le brindará nuevo arrojo para reemprender la lucha. ¡Ay de la mujer de un hombre sensible —casi todos los hombres buenos lo son— que no sigue las huellas espirituales del marido! ¡Ay de la mujer que se desentiende de las cosas del marido! ¡Ay de la mujer que no sabe escuchar al marido cuando éste se explica! ¡Ay de la mujer que no sabe callar en el momento oportuno!». Canyà se dirige a la mujer empeñada en imponerse a su marido, recomendándole que evite las escenas violentas y que se esfuerce por ser amable con él; de este modo —asegura—, «recibirás la recompensa con creces y tu marido hará lo que desees». Y recuerda a esa misma mujer que, «en la vida íntima matrimonial, los momentos que el marido subraya con apasionamientos quiere verlos correspondidos». *L'etern femení*, que ofrece sus consejos a muchachas casaderas, esposas y madres, hoy se consideraría casi tan reprobable como ese fragmento de la epístola de San Pablo a los efesios que los curánganos blandulones no se atreven a leer en misa; pero en los años de la Segunda República constituyó un estrepitoso éxito que se prolongaría durante el franquismo, en multitud de ediciones, siempre en lengua catalana.

Tras la publicación de *L'etern femení*, Llucieta abandonará la escritura por un tiempo, para dedicarse casi en exclusiva a la crianza de su hijo Joaquim. Sin embargo, a un periodista de *La Humanitat* que la entrevista con motivo de la Diada del Libro de 1935, le anuncia que está a punto de publicar un poemario titulado *Mare*, «que será un canto y una glorificación de la maternidad», así

como «una novela muy atrevida, *Experiment de casada*, y un libro de cuentos que llevará por título *Parada d'encants*». Pero la muerte de su marido, en 1935, malogra todos estos proyectos, tal vez quiméricos o exagerados. En 1936, en cambio, publica *L'estudiant de Girona* (1936), una obra teatral de exaltación romántica, ambientada durante la invasión napoleónica y demasiado anticuada incluso para su época. Poco después se casará en segundas nupcias con un novio de la juventud, Santiago Manresa, un pediatra con el que se instalará desde 1937 en Reus, donde vivirá en sus propias carnes las angustias de los bombardeos de la aviación nacional y las levas desesperadas, mientras el frente catalán se hunde.

Tras la Guerra Civil, Llucieta mandará algunos artículos al *Diario Español* de Tarragona, donde por un tiempo firmó como Lucía Cañá, antes de iniciar una colaboración asidua en *El Correo Catalán*, el viejo diario fundado por el sacerdote carlista Sardá y Salvany, que poco a poco iría evolucionando hacia un catalanismo moderado, hasta que el *molt honorable* Pujol lo hizo papilla. En 1954, mientras se suceden las ediciones de *L'etern femení*, Canyà publica *L'Amor té cops amagats*, una comedia dedicada a su segundo marido que al poco será estrenada en el teatro Romea de Barcelona. En la edición de la obra, de asunto sentimental y diálogos tirando a tópicos, Canyá anuncia que está preparando una novela titulada *Les llàgrimes d'Angelina*, en alusión jocosa al poema épico de Barahona de Soto, así como varias farsas cómicas; pero tales obras, como las anunciadas antes de la guerra, nunca conocerán la imprenta. En cambio, en 1957 Canyà publica *L'etern masculí*, otro oráculo manual que trata de dar la réplica a su exitosísima obra de los años treinta, donde vuelve a diseccionar las relaciones entre hombres y mujeres desde posiciones muy recatadas —Xavier Cortadellas aventura que Canyà pudo pertenecer al Opus Dei, extremo que no hemos podido comprobar —, aunque en esta ocasión en un tono más festivo y dicharachero (y menos condescendiente con las flaquezas masculinas). El libro se clausura con una suerte de diccionario burlesco en el que se describen hasta veintitrés prototipos masculinos, entre los que se

cuentan el «caradura», el «mujeriego», el «calzonazos», el «gamberro» o el «roncador»; y a todos ellos, por supuesto, los pone nuestra autora como chupa de dómine.

Todavía durante los años sesenta, Llucieta Canyà mantendrá una actividad trepidante, como conferenciante y locutora en la emisora barcelonesa de Radio Nacional, donde mantuvo un consultorio sentimental por empeño de su subdirector, Joan Viñas Bona. Y en su vejez seguirá escribiendo incansablemente poemas que nunca se llegaron a publicar, así como algún cuento que en cambio alcanzaría gran circulación entre el público menudo, como *En patufet a Montserrat* (1976). Nunca perdió Llucieta Canyà su carácter nervioso y atropellado, tal vez un poco mandón, ni renegó de sus ideales, que la han condenado —también entre sus paisanos — a las mazmorras del descrédito. Pero no hay descrédito que cien años dure; y tal vez alguna mujer, allá en un futuro hoy inconcebible, vuelva a leer sus consejos, harta y escarmentada de otras propagandas que acaso la hicieron infeliz y asesinaron el eterno femenino.

ÉSTE SERÁ EL PRINCIPIO (ANNA MURIÀ)

Hija del periodista y cineasta Maguí Murià (quien llegase a dirigir varias películas protagonizadas por Margarita Xirgu) y hermana del también escritor Josep Maria Murià i Romaní, Anna Murià (1904-2002) se formó en el colegio de las Damas Negras, donde aprendió un esmerado francés y estudió contabilidad, antes de trabajar durante cinco años en una droguería. No será hasta 1925 cuando estrene la pluma; y lo hará en la revista que dirige su padre, *La Dona Catalana*, un semanario femenino en el que utilizará hasta media docena de seudónimos —Roser Català, Hortènsia Florit, Marta Romaní, etcétera— para tratar los asuntos más variopintos, hasta que en 1930 se interrumpe su colaboración (coincidiendo con la ruptura de su padre con el editor). En *La Dona Catalana*, además de artículos y reportajes, Anna Murià publica también algunas poesías y cuentos de tono sentimental. Y en 1929, cada vez más decidida a probar fortuna en la literatura de creación, gana el premio de prosa de los Juegos Florales del Rosellón.

Su firma, entretanto, ha logrado hacerse hueco en el *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, entre agosto de 1929 y mayo de 1930. Y ha publicado su primer libro en una edición no venal, *El cultiu de la bellesa (Secrets del meu tocador)*, una recopilación de artículos aparecidos en *La Dona Catalana*. Por entonces, Anna Murià defiende posiciones conservadoras muy próximas a las de Llucieta Canyà, a la que todavía en 1930 dedicará encendidos ditirambos. Más o menos por entonces se afilia a Acció Catalana, una escisión de la Lliga Regionalista, y se implica en un comité femenino que solicita la amnistía para los presos del complot antimonárquico del Garraf. En vísperas de la proclamación de la República empieza a colaborar en *La Nau*, el

vespertino dirigido por Rovira i Virgili, donde sostendrá hasta mediados de 1932 una sección titulada «La Llar y la Societat»; y algún tiempo más tarde su firma también se prodigará en *La Rambla*, donde se alterna con Ana María Martínez Sagi en la sección «La dona qui treballa». En enero de 1931 es elegida secretaria del Club Femení i d'Esports, donde se encargará, siempre bulliciosa de iniciativas, de organizar premios literarios y ciclos de conferencias, así como de dirigir su boletín, logrando además la implicación en el proyecto de Maria Teresa Vernet, la precoz novelista que enseguida se va a convertir en el espejo de su vocación literaria.

Entretanto, se ha intensificado su militancia política. Tras dirigir la Secció Femenina d'Acció Catalana, decide integrarse en las juventudes de Estat Català, en un definitivo escoramiento hacia posiciones de izquierda. En 1933, por desavenencias con la junta directiva, Maria Teresa Vernet y Anna Murià renuncian a sus cargos en el Club Femení; y su marcha prefigura el ocaso de la institución. Desde entonces, Murià se dedicará cada vez con mayor entusiasmo a su vocación literaria, siguiendo el modelo de Vernet, cuya influencia es muy palpable en su primera novela, *Joana Mas* (1933), que narra la vida de una muchacha tan ingenua como vanidosa, tan romántica como frívola, desde el inicio de su adolescencia hasta la ansiada madurez, que sólo alcanzará cuando nazca su primer hijo. Criada en un ambiente burgués que la ha educado para el matrimonio, Joana tiene su contrapunto en una amiga de pensionado, Lola Prats, soltera y liberal, defensora a ultranza del individualismo y desdeñosa de la maternidad. Los flirteos juveniles de Joana, su boda con un hombre mayor, un aborto no deseado, la viudez prematura y un segundo embarazo que la colma de paz interior son las estaciones principales de esta sabrosa novela de formación.

En 1934 Anna Murià entrega a las imprentas un opúsculo que causaría gran revuelo, *La revolució moral*, presentado como «un libro polémico sobre la tragedia sexual de la mujer». La obra, que aborda el espinoso problema de la prostitución, aspira a «derribar los principios rígidos de la antigua moral y sustituirlos por la

comprensión y el acercamiento a la naturaleza», conduciendo «a hombres y mujeres a un régimen social de igualdad y fraternidad». Bajo su retórica revolucionaria, el opúsculo contiene afirmaciones que hoy hubiesen servido para anatemizar a la autora: «Los casos de inversión sexual no corresponden a la esfera de la moral, sino de la patología»; «El hombre es más puro que la mujer en el amor. Si va con una mujer, lo hace por amor o por deseo, no por interés»; «La naturaleza, con la función maternal que impone a la mujer, rechaza enérgicamente la poliandria», etcétera. La condena del adulterio y la exaltación de la maternidad aproximan los postulados de la progresista Murià a los que la conservadora Canyà defendía por las mismas fechas en *L'etern femení*.

La notoriedad y el compromiso político de nuestra autora no harán sino crecer a medida que se ciernen los nubarrones de la guerra. En 1937 es nombrada secretaria de la Institució de les Lletres Catalanes, que agrupaba a los intelectuales fieles a la República; y durante toda la guerra será una de las colaboradoras más destacadas de *Meridià*, un semanario muy combativo que se autotitula «Tribuna del front intel·lectual antifeixista». En 1938 llegará a dirigir fugazmente, mientras el frente se derrumba, el *Diari de Catalunya*, convirtiéndose así en la segunda mujer que accede en España a un puesto de dirección de un periódico, tras María Luz Morales. En este mismo año publica su segunda novela, *La peixera*, una narración en primera persona en la que su protagonista, Gaspar, narra sus penosas experiencias laborales a Francesca, una joven italiana de la que acaba de enamorarse. Según confesión de la propia autora, *La peixera* constituye una suerte de catarsis biográfica en la que revisa sus años juveniles, cuando trabajó como dependienta de droguería. El motivo de la pecera se erige así en símbolo de una vida mediocre y aburrida, en la que los seres humanos son peces que dan vueltas y más vueltas, uncidos al yugo de una existencia sin horizontes espirituales. *La peixera*, que incorpora un variado elenco de personajes femeninos (desde la beata abandonada por su marido a la cazamaridos empachada de novelas sentimentales, pasando por la muchacha de moral relajada que trabaja en un cabaré del Paralelo), inaugura un

ciclo de obras de marcado signo memorialístico que Murià reanudará en el exilio.

A principios de 1939, nuestra autora cruza la frontera por Agullana y, tras una breve estancia en Perpiñán y Toulouse, es acogida, en compañía de otros escritores catalanes —entre los que se cuentan Pere Calders y Mercè Rodoreda—, en una residencia de estudiantes de Roissy-en-Brie. Allí conocerá al poeta Agustí Bartra, que se incorpora al grupo procedente del campo de concentración de Agda, donde ha padecido penalidades sin cuento. Desde entonces y durante casi tres décadas, Murià adelgazará su producción literaria hasta la consunción, convirtiéndose en la compañera siempre fiel y desvelada de Bartra, con quien se embarca en 1940, rumbo a la República Dominicana, para instalarse posteriormente en México, donde permanecerán ambos hasta 1970, con un paréntesis de dos años —entre 1948 y 1950— en Estados Unidos, adonde los llevó una beca concedida a Bartra por la Fundación Guggenheim. Será en México donde nacerán los dos hijos de la pareja, Roger y Elionor, que con el tiempo completarán una distinguida carrera académica.

Aunque llegó a publicar algunos artículos y el libro de cuentos *Via de l'est* (1946), donde recrea literariamente su estancia en Roissy-en-Brie, no será hasta 1967 cuando Murià entregue a las imprentas uno sus títulos mayores, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, que luego ampliará en una edición definitiva que se clausura con la muerte de su protagonista, acaecida el 7 de julio de 1982. Se trata de una obra llena de admiración devota hacia Bartra, concebida en un principio para refutar las críticas que algunos exiliados habían lanzado contra él, en la que desgrana las vicisitudes de su vocación literaria, así como los episodios más significativos de su atribulado exilio, que concluirá cuando ambos se instalen en Tarrasa, allá por 1970. El regreso a Cataluña devolverá el vigor a la pluma de Murià, que en 1974 publica *El meravellós viatge de Nico Huehuetl a través de Mèxic*, una delicada fábula destinada al público juvenil, regada de voces aztecas y mayas, con la que obtiene el premio Josep Maria Folch i Torres. Aunque luego Murià llegaría a afirmar que, con el fallecimiento de

Bartra, «había muerto la verdadera Anna», su inspiración no declina. En 1982 sorprende con *El Llibre d'Eli*, una obra de naturaleza hibrida, a caballo entre la ficción y las memorias, en la que rememora su infancia. Y en 1986 completa la que tal vez sea su obra maestra, *Aquest serà el principi*, que la autora describe como «la novela de mi vida», en la que recrea —con estrategias propias del *roman à clef* e influencias muy notorias de Mercè Rodoreda— los paisajes más determinantes de su vida, desde la Barcelona de la Segunda República al México del exilio, sin olvidar su paso por una Francia donde el amor la transfiguró para siempre.

En los años sucesivos, Anna Murià no dejaría de entregar a la imprenta nuevos libros. Sin duda el más conmovedor de todos es *Reflexions de la vellesa* (aparecido póstumamente en 2003), una suerte de memorias entreveradas de dietario en las que prosigue su desvelada remembranza de Agustí Bartra, que en su lecho de muerte le había pedido sin ambages: «Dedica la teva vida a la meva obra». Murià obedeció abnegadamente esta encomienda, convencida de que su verdadera vida había comenzado allá en los bosques de Roissy-en-Brie. En una de las últimas anotaciones de *Reflexions de la vellesa* consignará: «Resulta extraño que ahora, en las postrimerías de mi vida, durante esta larga temporada en la residencia, tenga unos sueños tan hermosos. Pero es así. Todo lo que sueño es bello, claro y luminoso. Son escenas en ciudades espléndidas, brillantes de sol, de luz y blancura, con edificaciones magníficas y calles alegres, llenas de una animada multitud. Y yo vivo en habitaciones amenas, de paredes transparentes, con vistas espléndidas a una fronda de árboles y flores». Tal vez a Murià le había sido concedido el don de avizorar una vida más definitiva y verdadera, que tendría su principio el 27 de septiembre de 2002. Acababa de cumplir 98 años.

CREPÚSCULO DE UNA NINFA (ELISABETH MULDER)

«La gran novela desecha más que aprovecha y el gran novelista debe tener bastante más de filtro que de esponja», escribió Elisabeth Mulder en cierta ocasión. Y en su obra encontramos el refrendo de este propósito. Siempre nos ha resultado incomprensible el desdén que Elisabeth Mulder ha cosechado entre los estudiosos, que en cambio han jaleado a escritores infinitamente menos valiosos. Imaginamos que a esta calculada y metódica preterición haya contribuido que Elisabeth Mulder fuese una escritora catalana que escribió siempre en castellano; también que jamás manifestase adhesiones políticas que ahora podrían favorecer reivindicaciones sectarias; y, desde luego, que jamás se adaptase a las modas imperantes en su época, desdeñando por igual los tremendismos ruralizantes y los existencialismos de medio pelo que practicaron los escritores de su generación.

Habría que asomarse mínimamente a su genealogía para empezar a entender la singularidad literaria de Elisabeth Mulder. Había nacido en 1903 en Barcelona, en el seno de una familia de la alta burguesía que supo conciliar la actividad mercantil y la devoción al arte. Su padre, Enrique Mulder García, holandés de madre española y heredero de un título nobiliario —el marquesado de Tedema Toelesdorp—, repartía sus inquietudes vitales entre el ejercicio de la medicina, los viajes de recreo y el cultivo diletante de la pintura. Su esposa, Zoraida Pierluisi Grau, era una portorriqueña de ascendencia italiana y catalana, entre cuyos ancestros se contaba el célebre organista Giovanni Pierluigi da Palestrina. La infancia de la autora se repartió entre Barcelona y Puerto Rico, donde sus progenitores regentaban una hacienda

dedicada al cultivo del café; de aquellas largas estancias en los trópicos dejaría Elisabeth Mulder constancia en su novela *El hombre que acabó en las islas* y en el cuento «Rosina y los fantasmas» —recopilado en el volumen *Una china en la casa y otras historias*—, aunque no sea la suya una evocación estrictamente autobiográfica, sino más bien afectada por ese anhelo de libertad y desasimiento que siempre caracterizó a la autora. En una entrevista con José Cruset[1], Elisabeth Mulder evoca su infancia en Puerto Rico: «Aquellas vivencias tienen fuerza permanente… están grabadas en mis recuerdos y en mis climas literarios. Un paisaje luminoso, variado, con violencia… pero lleno de claridades. […] La plaza de las Delicias, de Ponce, adonde me llevaban a jugar, tenía cerca un cuartel de bomberos. La salida de los coches con los bomberos me horrorizaba. Fue mi primer contacto con el terror… Recuerdo la finca nuestra: estaba entre dos ríos. Levantaba las piedras, veía los camarones… Recuerdo la pomarrosa: son unas manzanitas pequeñas, con penetrante olor a rosa. Detrás de la casa, había un árbol de gardenias… digo árbol porque allí todo es exuberante… el perfume por la noche, el aire es casi irresistible de puro delicioso». En las obras de Elisabeth Mulder, Puerto Rico se erige en una utopía agreste y recóndita, ese último refugio en el que aún es posible exiliarse, huyendo de las ataduras de la civilización.

Y es que Elisabeth Mulder fue, sobre todo, una mujer desligada de ataduras, desligada casi de sí misma, sin otra servidumbre que su arte. La frase de Paul Géraldy que figura en el frontispicio de su novela *La historia de Java* podría entenderse como un estricto lema vital: «Un esprit vraiment superieur n'est jamais tout à fait dominé par l'amour». La formación de Elisabeth Mulder, ajena a las convenciones pedagógicas de la época (no fue al colegio más allá de unos pocos meses) y confiada por su familia a preceptores particulares, iba a prefigurar el talante de la escritora, alejado de camarillas y conciliábulos. A la postre, su aprendizaje sería un itinerario solitario y perplejo por los caminos de Europa y por los anaqueles pobladísimos de la biblioteca familiar. Así aprendió inglés, francés, italiano e incluso ruso, que le

enseñó una antigua dama de la zarina Alejandra, establecida en Barcelona tras el exilio provocado por la revolución bolchevique. También recibió una esmerada formación musical y estudió piano en el conservatorio que Enrique Granados dirigía en Barcelona. Paradójicamente, a Elisabeth Mulder le costó sobremanera aprender a leer, según ella misma confesó en diversas ocasiones. Así, por ejemplo, lo hace en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid, luego recogida en el libro colectivo *El autor enjuicia su obra* (Editora Nacional, Madrid, 1966):

> Porque la verdad es que yo casi aprendí antes a escribir que a leer, y que si dominé rápidamente el juego de combinar las palabras formando frases, en cambio llegar a conocer las letras y formar las palabras fue un proceso largo, incluso doloroso por la tensión a que me sometía. No he conocido jamás a una criatura más torpe, más densa para las letras ni más temerosa de ellas que yo. Fui la justificada desesperación de mis padres y educadores y si no se me aplicó el denominativo de retrasada mental es porque no se usaba todavía corrientemente, pero sospecho que el de burra debí ganármelo muchas veces. Muchas.
>
> Yo no creo, la verdad, que fuera retrasada mental, o por lo menos eso espero, pero algo raro sí debía de ocurrirme para que se produjese en mi cerebro aquella enorme dificultad de asimilar las letras. Quizá era una intuición premonitoria de las inquietudes que más tarde iban a causarme. El caso es que empezaron a enseñármelas pronto, es decir, a la edad normal, y tenía siete años cumplidos cuando se consiguió al fin «metérmelas en la cabeza», como vulgarmente se dice. Ahora bien, en cuanto yo tuve la facultad de mover aquel resorte mágico, o sea, de construir palabras que tienen un sentido, con aquellos dibujitos impenetrables hasta entonces que eran las letras, el misterio de la expresión escrita se me abrió de pronto, deslumbrante, como un arca tosca y extraña cuya tapa, al alzarse, deja ver el más soberbio tesoro de pedrerías y metales preciosos. Allí hundí mis manos en el acto con un voraz deseo de posesión. Manejar aquel mundo increíble, aquella materia fabulosa, constituía para mí un apasionante juego cuyo nombre yo ignoraba entonces. […]
>
> Hoy lo sé: se llamaba vocación. Y la niña torpísima que tanto tardó en saber leer, tardó tan poco en saber escribir que a los siete años, a la misma edad en que aprendió a hacerlo, materialmente escribió su primer cuento, de argumento real, basado en un suceso de su propia familia.

Y, desde entonces, Elisabeth Mulder se consumió en lecturas heterogéneas, despreciando otros pasatiempos quizá más acordes con su edad. Tal acopio voraz de lecturas le brindaría un conocimiento panorámico de las literaturas extranjeras. A los quince años ya escribía poesía con cierto tino, pues su composición «Circe» gana el primer premio en unos juegos florales celebrados en Barcelona a los que concurren escritores ya talluditos. Como nuestra autora no acude a recoger el premio y los periódicos locales para los que por entonces empieza a colaborar admiten que les envíe por correo sus artículos, empieza a propagarse por los mentideros literarios el infundio de que Elisabeth Mulder se trata de un seudónimo bajo el que se encubre algún prócer que prefiere mantener incógnita su verdadera identidad. Los artículos de aquella Elisabeth Mulder apenas púber abarcan la crítica pictórica y el análisis de la actualidad internacional, la efeméride literaria y la ensoñación paisajística —siempre como cifra de las ensoñaciones del alma—; leídos hoy, causan pasmo por sus alardes eruditos y sus observaciones sutilísimas: sólo el tono candente y exaltado de la prosa, muy próximo a la invocación lírica, nos suministra alguna pista sobre las circunstancias biográficas de la muchacha que los escribió.

En 1921, con apenas diecisiete años, Elisabeth Mulder se casa con Ezequiel Dauner, un abogado emparentado con los marqueses de Juliá que ha colgado la toga para consagrarse a los negocios y a la política municipal. Pertenecía Dauner, como los propios padres de nuestra autora, a esa burguesía ilustrada que, después de fatigar las encrucijadas de Europa, se había asentado de nuevo en Cataluña, atraída por la prosperidad de su industria textil. El matrimonio con Dauner, un hombre que aventajaba en treinta años a Elisabeth Mulder, debió de realizarse por imposición familiar, pues ni siquiera un talante tan poco proclive a las efusiones como el suyo explica la ausencia de menciones al marido en las composiciones que por entonces estaba escribiendo, salpicadas en cambio por un orgulloso desdén hacia el hombre, cuando no una repulsa mórbida —muy adecuada para las interpretaciones psicoanalíticas—, como la que exhala el poema «El pulpo», de su

libro *Sinfonía en rojo*:

> Una noche soñé que un pulpo me quería.
> ¡Oh, la indecible angustia de aquella aberración!
> Nunca he sufrido tanto; cuando amaneció el día
> dijérase que había perdido la razón.

En 1923 nace su único hijo, que recibirá en la pila bautismal el nombre de Enrique, mientras sus versos primerizos y atormentados van abarrotando los cajones de su escritorio, como una marea de papel marchito. En 1927 publica su primera entrega poética, *Embrujamiento*, un libro de atmósferas simbolistas y tono doliente (aunque no exento de ciertos vislumbres de ironía) donde el desgarro sentimental se expresa habitualmente en versos de pie quebrado y rimas en consonante. El libro, aunque adolece de algunos sonsonetes que podrían haber sido expurgados, contribuyó a difundir la leyenda de esa enigmática Elisabeth Mulder que, desde un aislamiento feroz, se atrevía a figurar con un nombre femenino en el muy abigarrado y viril parnaso barcelonés. La publicación de *Embrujamiento* sembró el estupor en las redacciones de los periódicos, donde gacetilleros y críticos de tronío se empeñaban en atribuir a su autora una identidad masculina y muy curtida en el oficio de la pluma. En una conferencia pronunciada durante su estancia en los Estados Unidos, la también escritora Ana María Martínez Sagi (que pronto entablaría muy estrecha amistad con Elisabeth Mulder), nos narra el estupor que la publicación de *Embrujamiento* sembró en las redacciones de los periódicos:

> Allá por el año 1928, cuando iniciaba mis inciertos pasos en el campo periodístico, apareció en Barcelona un libro de poesías titulado *Embrujamiento*. Lo firmaba Elisabeth Mulder. El director del periódico, alma bondadosa, de una paciencia inagotable, me dio a leer ese libro y yo a mi vez, entusiasmada, lo presté a algunos de mis compañeros de redacción, viejos periodistas profesionales con escasos escrúpulos, muchas deudas e infinita imaginación [...]. Única mujer entre ellos, confieso que en los primeros meses me hicieron pasar las de Caín. Luego, piadosamente, terminaron por considerarme como una infeliz más en la rabiosa lucha por el pan

cotidiano; y, dejando a un lado su tradicional pitorreo a base de antifeminismo muy español —la mujer a parir y a remendar la ropa —, la borrasca terminó por calmarse y hasta llegaron a considerarme como una pobre víctima, indefensa e incauta, a quien ellos tenían el ineludible deber de proteger y de aconsejar con toda lealtad.

Como se creían extremadamente perspicaces, lo primero que decretaron, después de haber leído los poemas de *Embrujamiento*, es que no podían haber sido escritos por una mujer.

—Esa «tía» —decían— no cabe duda de que es un «tío».

Debo aclarar que en la jerga que acostumbraban a emplear, un hombre se definía indefectiblemente por un «tío» y, forzosamente, una mujer por una «tía», aunque esta fuese la muy docta santa Teresa de Jesús (que era una tiaza). Por no desmerecer, y para que me guardaran la consideración debida, yo terminé expresándome de la misma manera:

—Decidme —argüía yo—, especie de cuadrúpedos, ¿de dónde sacáis que la autora es un tío?

—Con esa riqueza verbal, esa profundidad de pensamiento y esa fuerza de expresión no escribe el sexo débil, aun cuando tú, solemne ignorante, te empeñes en sostener lo contrario. Además —proseguían ellos—, ese poeta no rima «hermosa» con «rosa», ni «amor» con «dolor», no nos habla de la romántica belleza de la luz crepuscular, ni del dulce murmullo de las fuentes; como tampoco del «tío» granuja que la abandonó. En resumen: de todas esas paparruchas cursis y soporíferas con que suelen favorecernos las pobrecitas poetisas incomprendidas…

Por lo general, me reservaba algunas informaciones de peso y las esgrimía oportuna y solapadamente, para cerrarles el pico:

—¡Qué pandilla de brutos sois! Pues bien, no sólo os voy a probar que la autora del libro es una «tía», sino que es, además, la misma que escribe las críticas literarias de *La Noche* y muchos de los artículos de fondo sobre política internacional.

Se armó una marimorena monumental; me trataron de demente, de estúpida delirante y de necia empedernida, pero resistí sin ceder un palmo de terreno. Ante mi ciega testarudez, el ansia por conocer la estricta verdad comenzó a desazonarlos. Se desperdigaron por todas las redacciones de los periódicos, husmearon como perros de caza, establecieron contactos con gacetilleros y cronistas de toda calaña, tendieron redes y emboscadas, valiéndose de toda suerte de artimañas para apresar la reacia verdad; y, al fin, llegaron a la conclusión de que el autor (y no la autora) de las poesías, cuentos, crónicas, ensayos y traducciones era un relevante personaje —diplomático unos días, político otros— que, por el alto cargo que desempeñaba, había

preferido escudarse tras un nombre de mujer.

—Sois todos unos incurables cernícalos —exclamaba yo, furiosa—. ¿Desde cuándo y en qué país habéis visto un caso parecido? Lo contrario sí es cierto. Ahí tenéis, por ejemplo, a George Sand en Francia, o a Fernán Caballero y a Víctor Català en España.

—¡Miradla! —se defendían ellos—. Ahí tenéis el retrato de la boba pedante. ¡Nosotros seremos unos incurables cernícalos, pero tú harías bien en volver otra vez a restregar las posaderas en los bancos de la escuela primaria, que buena falta te hace! Una «tía» comentando y enjuiciando libros ingleses, franceses, alemanes, rusos; al tanto de la política internacional… ¿En qué país hallas tú un fenómeno parecido? ¡Contesta, so boba!

Lo de que una española dominara la muy enrevesada lengua rusa me dejaba, en verdad, algo perpleja.

—Ese es un «tío», probablemente extranjero —proseguían—, que retribuye a unos cuantos infelices escribanos y mercenarios para proporcionarle cuantas informaciones y textos necesita. Además, si no tienes la masa encefálica derretida como unas natillas en verano, habrás observado que ese apellido, Mulder, no tiene nada de español.

—¡Como que es noruego! —interrumpía uno de ellos que se las daba de políglota porque sabía decir de carrerilla en alemán *Ach du lieber Gott!*

—¡Que va, hombre! No sueltes disparates. Eso suena a inglés —atajaba otro.

—¡Anda ya, mentecato! —intervenía un tercero—. El origen de ese apellido es polonés. Lo sé yo muy requetebién.

En resumidas cuentas, en pocos meses Elisabeth Mulder de diplomático de origen indeterminado pasó a la categoría de embajador, más tarde se convirtió en ministro, en príncipe de la familia imperial rusa, para terminar en espía internacional. Se metamorfoseaba indefinidamente, pertenecía a todos los países y a ninguno en particular; era eso, aquello, lo de más allá. Todo menos una «tía» y, por añadidura, española.

Naturalmente, todos sin excepción hacíamos nuestras propias pesquisas, pero el misterio levantaba día tras día sus infranqueables murallas. El editor no conocía personalmente al autor o autora de *Embrujamiento*; los jefes de redacción que publicaban sus crónicas las recibían de manos de una secretaria, muda y esquinada como una tortuga, y habían recibido orden estricta de depositar los honorarios convenidos en una cuenta corriente del banco de Bilbao.

Infeliz de mí, yo también fui a ese banco; y digo yo también porque, listos y avispados como nos considerábamos todos allí, fuimos a caer uno tras otro, como moscas dentro de un tarro de

> miel. El empleado que nos recibía estaba hasta la coronilla de repetir a unos y a otros idénticas respuestas negativas. A mi compañero Capdevila, empedernido solterón y fumador de puros pestilentes que nos dejaba sin cuartillas porque en ellas escribía sus folletines (que eran el sumo deleite de todas las porteras), se le ocurrió un día, visitado por la Gracia o por el Espíritu Santo, una idea genial. Se trataba de iniciar una encuesta pública a base de preguntas directas a los escritores del día: «¿Cuál es su mayor defecto?», preguntaba él. «¿Cómo es usted?». «¿Cómo ve usted la vida?». «¿Qué frase le agradaría pronunciar antes de morir?».
>
> Siendo la vanidad sentimiento profundamente arraigado en el corazón de todos los humanos y de los plumíferos en particular, la cosecha fue de una abundancia pasmosa. Yo creo que recibió más respuestas que escritores tenía España. Enviadas las preguntas al editor de *Embrujamiento* con el ruego de que se le entregasen a la secretaria del autor, Elisabeth Mulder contestó: «¿Cuál es mi mayor defecto?». «Ser poco indulgente con los tontos». «¿Cómo soy yo?». «Gris». «¿Cómo ve usted la vida?». «Gris». «¿Qué frase le agradaría pronunciar antes de morir?». «Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen… ni lo que escriben».
>
> A mi colega Capdevila le salió, pues, el tiro por la culata, en medio del regocijo general, y así continuamos ignorando quién era en realidad Elisabeth Mulder: un mito, un personaje legendario, el caballero o la dama en gris.

Y, para complicar todavía más estas pesquisas que tan socarronamente describe Ana María Martínez Sagi, Elisabeth Mulder empieza a firmar algunas de sus colaboraciones con el seudónimo de Elena Mitre. Mientras los ociosos se afanaban en estos detectivismos y lucubraciones estériles, Elisabeth Mulder alimenta las imprentas con su segundo libro de versos, *La canción cristalina* (1929), donde el simbolismo de regusto baudelairiano se dulcifica en su intento de aprehender «los arpegios risueños / de la fuente». Se trata, sin duda, de su libro más endeble y ripioso, también más reiterativo, en el que prueba a expresar sus estados de ánimo (porque, como la propia Elisabeth Mulder reconoció en diversas ocasiones, la poesía que por aquellos años escribía tiene un componente inequívocamente autobiográfico), a veces tortuosos, a veces juguetones, siempre proteicos, mediante la alusión constante a un surtidor que emite su canción de agua en la umbría de un jardín.

Mucho más valioso resulta su siguiente poemario, el extenso *Sinfonía en rojo*, también publicado en 1929, tal vez el más desgarrado y confesional de cuantos escribió en aquellos años, en el que libera el caudal de sus angustias íntimas y declara su afán de respirar un aire más alto y más libre. En este sentido, poemas como «Movilidad» pueden entenderse como una declaración de intenciones:

> No quiero ser lago ni estanque cerrado,
> no quiero ser parque ni huerto murado,
> quiero ser errante, inquieta simiente,
> y arroyo de clara, de libre corriente.
> Quiero ser la nube que escapa, distante,
> quiero ser el leve pétalo ambulante,
> quiero ser la brisa caprichosa y loca;
> no quiero ser árbol, no quiero ser roca.

María Luz Morales, la célebre periodista que durante la Guerra Civil llegaría a ser directora de *La Vanguardia*, es la encargada de presentar a los lectores los poemas de *Sinfonía en rojo* con un penetrante «Pórtico» que revela gran conocimiento sobre el mundo interior de Elisabeth Mulder. No en vano Morales sería una de sus mentoras más constantes en los años siguientes; y juntas llegarían incluso a escribir una obra de teatro, titulada *Romance de medianoche*, que se estrenará en el teatro Arriaga de Bilbao, con Josefina Díaz de Artigas de protagonista. La etopeya que María Luz Morales nos brinda de nuestra autora está rodeada de atrayentes brumas:

> ¿Quién es esta extraña mujer, que en vez de entretenerse, como las otras, en cantar «palomas y flores», alcanza y vence las cumbres de la angustia, se abraza a la desolación, se intrinca en los laberintos de la tortura? Quién es y… sobre todo: ¿cómo es? ¿Qué torceador implacable le estruja en el alma, en la garganta, el ritmo del verso? ¿De qué hondo torrente de inagotable amargura nace su poético alarido? ¿Cuál es su última tragedia, cuál el acicate doloroso de su tarea sonora? ¿De qué tenebrosa caverna ha surgido y a qué sima vaga se encamina? Imaginamos, soñamos,

pretendemos adivinar, inquirir… ¡Bah! nos equivocamos, nos equivocamos, nos equivocamos siempre, siempre, siempre… La Elisabeth Mulder que conoceríamos si pudiéramos llegar hasta el recinto —huerto cerrado de belleza, de cordialidad— de su intimismo, no es sino —no es menos que— una resplandeciente criatura de juventud, de hermosura, de refinamiento, a quien una cálida y exquisita atmósfera rodea. ¿Entonces? ¡Ah! Entonces sólo en la profundidad de sus pupilas verdes nos es dado asomarnos de lejos a la sima, adivinar levemente la congoja, atisbar el enigma… la Esfinge que es, a través de sus versos raros y geniales.

Quizá los elogios y epítetos elegidos por María Luz Morales nos resulten un tanto hiperbólicos, pero la mujer que se vislumbra en estos poemas, anhelante a un mismo tiempo de la cumbre y el abismo, se mueve siempre en la zozobra de quien revolotea en torno a un ideal imposible. Elisabeth Mulder se muestra en esta inspirada y vehemente *Sinfonía en rojo* más turbadora que nunca, tal vez porque sus poemas están escritos con una sinceridad en carne viva, con una ardiente exaltación que por momentos nos estremece. Hay en esta obra muchos versos seguramente excesivos, pero también una emoción palpitante que se desnuda y desangra ante nuestros ojos, una sensibilidad exacerbada e infrecuente y también un secreto o sordo dolor que la poeta confía sólo al lector más atento. En la conferencia anteriormente citada, Ana María Martínez Sagi nos relata la conmoción que este libro causó en los ambientes literarios barceloneses; y también su primer encuentro con la huidiza escritora, que tan profundamente marcaría su vida y su poesía:

> Un año después, en 1929, apareció otro libro suyo, *Sinfonía en rojo*. En la prensa diaria de Barcelona y de Madrid los periodistas y escritores a cuyo cargo corría la crítica literaria y de poesía en particular, atacados por una especie de demencia colectiva, se echaron como canes hambrientos sobre aquel hueso de tamaño gigantesco, al que no sabían si hincarle el diente, si paladearlo con fruición buscándole el sabroso meollo o, por el contrario, dejarlo abandonado en un rincón como un manjar envenenado. Aparecieron con profusión todos los clichés, las ramplonerías y los tropos gastados. Encasillaron al autor, le colgaron innumerables etiquetas, descubriéndole infinidad de contradicciones y sorprendentes parentescos. Para unos, aquella poesía provenía en

línea directa de los poetas malditos franceses; para otros, de los líricos ingleses, con Shelley y lord Byron a la cabeza; Edgar Allan Poe y Walt Whitman —afirmaban los *magisters*— eran indudablemente sus padrinos de bautismo. Para ponerlos a todos de acuerdo, los castizos con barbas sacaban a relucir a Góngora y a todos nuestros místicos, a Heine y Ada Negri, a Keats y Delmira Agustini, etcétera. Uno se encontraba entre tantos antónimos con un cóctel disparatado de poetas del Parnaso mundial que ni aun el estómago más resistente podía ingurgitar sin recelo. *Sinfonía en rojo*, después de haber armado un jaleo de todos los diablos, fue retirada de la venta por orden expresa del autor. Fuimos muy pocos los que pudimos hacernos con un ejemplar. ¿Que por qué el autor tomó tan grave decisión? ¡Misterio![2]. Seguíamos todos nadando, braceando, perdiendo pie en aquel océano impenetrable de misterio; continuábamos, atontados, extraviándonos por aquel laberinto de locas hipótesis y de suposiciones falsas.

En aquel mismo año publiqué yo mi primer libro de poesías, *Caminos*. Envié un ejemplar al periódico donde la supuesta Elisabeth Mulder asumía la crítica literaria; y esperé. Esperé con impaciencia y gran curiosidad. Apareció, pocos días después, una larga crónica[3] que todavía hoy sigo considerando como la más sagaz, profunda e inteligente de cuantas se escribieron por entonces. Haciendo gala de un don de observación y de intuición asombroso, Elisabeth Mulder puso claramente de manifiesto todos los resortes secretos de mi obra, trazando un retrato psico-físico de la autora perfectamente exacto. Le testimonié mi agradecimiento en una carta a la que contestó con una invitación para ir a verla a su casa.

Me guardé muy bien de informar a mis colegas de aquella inesperada victoria. ¡Por fin! Las puertas del Arcano iban a abrirse para mí. Terminados los infundios, patrañas e hipótesis descabelladas, ¡iba a saber! Durante los días que precedieron a mi visita, exprimí la mollera, preparando una serie de preguntas supremamente inteligentes y originales. Así lo creía yo, de buena fe, y en mi subconsciente esbozaba el retrato físico del poeta que por fin iba a conocer. No me cabía la menor duda de que se trataba de una mujer, posiblemente de origen extranjero; y, a juzgar por su experiencia y polifacética cultura, de unos cincuenta años de edad por lo menos. A estas conclusiones llegué y con estas creencias bien arraigadas penetré en su morada rodeada de jardín, allá en la Bonanova.

Una doncella me dejó en un espacioso salón biblioteca de alto techo artesonado, donde los muros aparecían cubiertos por miles y miles de libros, sin que se vislumbrara un solo espacio libre. Permanecí boquiabierta y, pasado el primer estupor, me lancé a

fisgonear a lo largo de las estanterías. Una escalerilla de mano montada sobre ruedas permitía alcanzar cualquiera de los volúmenes, por alto que estuviese colocado. ¿Qué había allí? ¡Todo! Los clásicos de todas las lenguas. Los filósofos antiguos y modernos. Los libros de Historia, de Antropología, Paleontología y Sociología. La política de Roma bajo la República, el cristianismo antiguo, el teatro extranjero. Tratados de psicofisiología, de pedagogía moderna y lógica formal…

Apareció entonces la secretaria, con algunas botellas de vino generoso sobre una bandeja, quien solicitó mi benevolencia por la tardanza de Elisabeth, a la que, inesperadamente, habían llamado por teléfono desde Londres. Me sirvió el oporto que le pedí y en cuanto me hallé sola de nuevo comencé a trepar por la escalerilla hasta quedarme sentada en el tope. A medida que yo iba descubriendo las materias de los libros y la inmensa variedad de títulos, mecánicamente iba añadiéndole años a la edad supuesta de la escritora. […] Así, mientras la esperaba, y de acuerdo con los que iba descubriendo, decidí por fin que aquella señora debía de contar con más años que Matusalén y las momias egipcias.

Enfrascada en la lectura del libro de viajes de Marco Polo, sentada en lo alto de la escalerilla con la copa de oporto en la mano, me sorprendió de pronto detrás de mí una voz, de puro acento español, que desde el umbral del salón me decía:

—Espero que me haya perdonado por la involuntaria demora y espero también que no haya respirado demasiado polvo entre tanto librejo…

Me di la vuelta y abrí la boca, más redonda que la de los peces rojos en los acuarios, dejando caer la copa de oporto por los suelos. Allí estaba, en carne y hueso, Elisabeth Mulder: joven, fina, distinguida, plena de seducción, contando a lo sumo unos veintisiete años de edad. Encaramada en la condenada escalera, permanecía yo como una lechuza en la copa de un árbol, con el asombro pintado en el rostro y una expresión cretina de azoramiento que Elisabeth observaba sonriendo irónicamente.

—Si le parece bien, y tal vez más cómodo —prosiguió ella, en tono zumbón—, mejor se baja usted de esas peligrosas alturas y se sienta en esta butaca para que charlemos.

No hay la menor duda de que aquella noche yo no hice más que soltar sandeces y banalidades. Todas las frases tan inteligentes que había cuidadosamente preparado se me quedaron atascadas Dios sabe en qué profundidades. Una especie de cerrazón mental y de parálisis de la lengua se apoderaron de mí; así pues, opté por emitir vagos monosílabos y escuchar lo que con exquisita gentileza y buen tino ella quiso decir.

Salí de aquella casa, tarde en la noche, con las orejas gachas,

mareada por los numerosos oportos que bebí y con los que intenté disimular mi indescriptible timidez. Y, al despedirnos, Elisabeth me tuteó. ¡Menuda chiquilla boba debí de parecerle!

En los años inmediatamente posteriores, Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi llegarían a cultivar una relación muy estrecha. Son los años en los que nuestra autora deja de firmar con su nombre —ignoramos a ciencia cierta por qué—[4] los artículos que publica sobre todo en el diario *La Noche*, que seguirán apareciendo con el seudónimo de Elena Mitre. En 1930, el marido de Elisabeth fallece inopinadamente; y, como tantas veces ocurre, la viudez será el preludio de una profunda metamorfosis en nuestra autora, que en estos años despliega una actividad periodística y literaria frenética. En 1931 entrega a la imprenta *La hora emocionada*, un libro en el que aún es posible escuchar los ecos de Baudelaire y Rubén Darío, aunque hay en él una tensión expectante que lo aleja de los desahogos de su anterior entrega. Aunque Elisabeth Mulder prueba a velarse, agazapada detrás de unos versos cada vez más despojados, no puede evitar del todo sus expansiones, como ocurre en «Mandamientos»: «Vivir / todas las horas / apasionadamente. / No ser ni cobarde ni avara / de nada. / Sufrir / y sentir / plenamente. / Ni el dolor ni el placer rechazar. / No negar. / No huir. / Y amar…». Un crítico anónimo no exento de perspicacia escribe una recensión de la obra que incorpora juicios tal vez demasiado osados: «Leyéndole, uno está tentado de creer que su firma es un pseudónimo para añadir sugestión a sus juicios. En su prosa y en sus versos hay sensualidad masculina; hay, ante todo, cerebro. […] Lo que nos deja perplejos es su percepción, su talento para asimilarse a la vehemencia masculina, a los temas de amor masculino. La autora se pone en el caso de un hombre enamorado y calcula lo que le diría a su amada…».

Colaboradora asidua de publicaciones como *El Hogar y la Moda*, revista dirigida por su amiga María Luz Morales, o de *La Noche*, vespertino barcelonés, Elisabeth Mulder participará en estos años en la creación de una «Página de la mujer» que Ana María Martínez Sagi dirigirá para este diario. Sin embargo, la sección no tarda en adoptar un sesgo demasiado politizado con el que

Elisabeth Mulder no se siente cómoda. También participará, al igual que Martínez Sagi y otras escritoras de su generación, en campeonatos deportivos y en las actividades del Lyceum Club Femenino y de la Residencia de Señoritas, sita en el palacio de Pedralbes, donde conocerá a importantes personalidades de la cultura de la época, como la chilena Gabriela Mistral. Y, en abril de 1932, viajará con Martínez Sagi a Alcudia (Mallorca), última estación de una amistad que Elisabeth Mulder prefirió clausurar entonces, antes de que tomase derroteros incómodos.

Y es que para entonces nuestra autora había resuelto entregarse a su vocación con un denuedo mayor que nunca. Todavía publicará, como canto de un cisne que se resiste a cambiar su plumaje, otro libro de poemas, *Paisajes y meditaciones* (1933), mucho más contenido que los anteriores, más dulce y lleno de vagas claridades, donde el rojo llameante de la pasión es sustituido por las irisaciones de un alma que al fin parece haber hallado la serenidad, después de tantas tempestades interiores. Por fin la música y la imagen se refugian en una penumbra sutil que rehúye el patetismo y la épica sentimental desbordada. Algunos de sus poemas muestran el desapego de quien ha decidido alzar el vuelo, liberándose de viejas rémoras y amistades marchitas. Así ocurre, por ejemplo, con el titulado «Derroteros»:

Tu camino. Mi camino.
Cruce dócil al capricho
irónico del destino.
Milagro de tu presencia
en mi ruta. Nudo prieto
en mi corriente. Confluencia.
Luego distintas estelas.
Aunque cerca, separadas,
divididas… Paralelas.
Por la arena de mi sino,
¡qué lejos vas a mi lado!
Tu camino, mi camino.

El evidente cambio que se ha producido en su estilo —que ha evolucionado desde un simbolismo vehemente hasta un impresionismo mucho más elusivo y distante, próximo a la estética novecentista que acaudillaba Eugenio d'Ors— prefigura una metamorfosis de primera magnitud. Elisabeth Mulder, que se ha ejercitado en la traducción de los grandes maestros (de Baudelaire a Shelley, de Pushkin a Keats)[5], ha comprendido que su numen puede brindar mejores frutos si lo encauza hacia otros géneros. La poetisa «cernida de tormentas» que se desnudaba en cada uno de sus versos va a convertirse en una excelente narradora que se esconderá en sus obras detrás de personajes que, siquiera en apariencia, ningún parecido guardan con ella. La transformación será tan profunda que Consuelo Berges, tal vez la persona que más sagazmente enjuició la obra mulderiana, escribirá en un texto elaborado para la revista venezolana *Lírica Hispana*[6]:

> Si la cosa hubiera quedado así, en aquellos volúmenes [poéticos] supersubjetivos, en los que Elisabeth Mulder se desmanda de las mil y una convenciones de la estipulada cortesía retórica y ostenta «los pliegues y repliegues de su psiquis», habría muy poco más que decir de ella. [...] Pero, por fortuna, la cosa no quedó así. Un buen día —en el detenido estudio que esta singularísima escritora merece habría que inquirir el cuándo, el cómo y el porqué de tan radical cambio—; un buen día, parece que los dioses tutelares de Elisabeth Mulder han escuchado el voto que formulara tiempo atrás, en un poema —«Si pudiera salir de mí»—, que le han otorgado la serenidad impetrada en otro. Porque Elisabeth Mulder se serena, sale de sí misma, deja de auscultar y de clamar «los pliegues y repliegues de su psiquis», y dirige su mirada penetrante, alternativamente tierna e irónica —tierna e irónica a la vez frecuentemente—, a los demás seres humanos o, mejor dicho, al ser humano en sus diversas ediciones. Y aquí empieza su historia de novelista. Su historia: su poesía, sus versos desmandados, es su prehistoria.

No nos atreveríamos a hacer una afirmación tan tajante, pues creemos que la poesía de Elisabeth Mulder, tan irregular y desbocada, contiene inequívocas virtudes, sobre todo si la incardinamos en la época en que fue escrita y la comparamos con la que por aquellas mismas fechas escribían sus coetáneas. Muchos

años después, en 1949, cuando ya parecía que la poeta había enmudecido para siempre, un grupo de amigos impulsará, por el «halago de la admiración», la edición de unos *Poemas mediterráneos*, con un prólogo de la ilustre escritora Concha Espina, que nos demuestran que Elisabeth Mulder nunca fue abandonada por la musa lírica. Pero los versos de estos tardíos *Poemas mediterráneos* nos confrontan con una poeta muy distinta a la que se había revelado veinte años antes: la vehemente cantora de angustias y desazones íntimas se ha transformado en una contemplativa que nos brinda una lección de equilibrio y transparencia, la mujer acechada por la noche y la tempestad se ha tornado luminosa, su dicción antaño arrebatada es ahora mucho más aquietada (y técnicamente irreprochable). *Poemas mediterráneos* nos muestra que la poesía que Elisabeth Mulder sigue escribiendo privadamente ha evolucionado hacia una estética más impresionista, con elementos neogongorinos en afortunada simbiosis con aires populares, muy en la línea de Rafael Alberti o Gerardo Diego. *Poemas mediterráneos*, en fin, nos prueba que Elisabeth Mulder nunca dejó de ser poeta, por mucho que ella quisiera establecer una cesura entre esa prehistoria lírica y su historia como narradora.

Cuando José Cruset, en la entrevista publicada en *La Vanguardia Española* que mencionábamos más arriba, le pregunte si la llamada de la prosa y el abandono de la poesía obedecieron a alguna razón concreta, Elisabeth Mulder responderá: «No. Creo que siempre fui muy consciente de la novelista que había en mí. Lo digo ahora, a distancia, con espíritu crítico. Estaba esperando el momento de empezar con preparación suficiente… porque escribir prosa es dificilísimo. Y quizá por eso mi prosa arranca con más madurez que mi poesía… porque se estaba haciendo por dentro». Sin embargo, el proceso de maduración de la prosista Mulder no será solamente interior, como sus declaraciones presuponen, sino que incorpora una fase de formación que la autora siempre mantuvo en la sombra, como si se avergonzara de ella. Tras la muerte de su marido, decidida a aventurarse por nuevos derroteros literarios, Elisabeth Mulder comienza a mandar relatos a la revista

Lecturas, que aglutinaba a una promoción de escritoras —la citada María Luz Morales, Sara Insúa, Carmen de Icaza, Celia de Luengo, Regina Opisso, etcétera— que inauguraron en España el género de la novela rosa. La primera colaboración de Elisabeth Mulder en *Lecturas* aparece en febrero de 1930; se titula *La chica vestida de negro,* y narra el idilio súbito entre un burguesito hastiado de placeres y una *nurse* que guarda luto por la muerte de su madre: sólo el escenario en que transcurre la acción, Ginebra, alivia el convencionalismo de la trama. Pocos meses después, la dirección de la revista anuncia la convocatoria de un certamen de relatos, recompensado con un premio de 500 pesetas. Un jurado previo seleccionará los diez trabajos finalistas que *Lecturas* irá publicando mensualmente, para que los lectores diriman mediante sus votos cuál merece el galardón. Al certamen concurren firmas consagradas, pero será Elisabeth Mulder quien obtenga el beneplácito mayoritario de los lectores con su cuento *La Microbia,* publicado en julio de 1930, donde persevera en los tópicos del género: una aprendiza de modista que presta su título a la narración es humillada sistemáticamente por la veleidosa Carola Ibáñez, maniquí profesional cuyo novio, harto de su belleza sin humanidad, se enamora de la feúcha Microbia; aunque Carola se esfuerza por desbaratar el idilio, el amor triunfará sobre sus maquinaciones.

En septiembre de 1931, *Lecturas* rinde un homenaje a Elisabeth Mulder con motivo de la publicación de su poemario *La hora emocionada*; y desde entonces su presencia en la revista se multiplicará, hasta alcanzar el cetro del estrellato, que compartirá con autores consagrados como Alberto Insúa o Wenceslao Fernández Flórez. Sus narraciones irán abandonando lentamente los senderos trillados del sentimentalismo, para introducir elementos de renovación en los esquemas del género: *Chelín* propone una historia de sacrificio y abnegación desde la perspectiva de un perro callejero; *Se necesita una enfermera* aborda el espinoso tema de la drogadicción, ilustrando los efectos arrasadores de la morfina en el organismo humano; en *La irónica espectadora,* la muchacha que parece haber sido seducida por el

galán cinematográfico es en realidad su burladora; *Instituto de belleza* narra de forma paralela las peripecias de varios empleados de una peluquería cuyas vidas se entrecruzan, al estilo del *Gran Hotel* de Vicki Baum; *La buena locura,* en fin, es un juguete cómico donde se concitan en embrión algunas de las constantes del universo mulderiano. Pero, tras convertirse en una de las colaboradoras más asiduas de *Lecturas,* poco a poco la presencia de Elisabeth Mulder —acaso desencantada de las imposiciones del género rosa— se irá haciendo más y más esporádica, hasta que en febrero de 1934 se desvanece por completo con el mutis casi vulgar de *Por qué míster Sanders leía su correspondencia.*

Coincidiendo aproximadamente con la fecha en que abandona la colaboración en *Lecturas,* Elisabeth Mulder publicará varios relatos en la muy elegante *Brisas*, una «revista de arte que pretende expresarse principalmente de forma gráfica» y aspira a «sintetizar la personalidad mallorquina actual». Presidida por un exquisito gusto literario (del que haremos responsable sobre todo a su director artístico, Llorenç Villalonga), *Brisas* acogerá varios cuentos de nuestra autora entre 1934 y 1936, cada vez más alejados del género rosa y resueltos de un modo poco convencional. Había llegado el momento de elegir entre perseverar en una literatura de fórmula o arrojarse a la fragua voraz de una vocación que no admitía más diletantismos. Atrincherada en su casa del paseo de Bonanova, Elisabeth Mulder sale de sí misma —como había impetrado en uno de los poemas de *Sinfonía en rojo*— y vuelca una mirada fabuladora sobre el mundo. Su primera incursión en la narrativa de largo aliento, *Una sombra entre los dos* (1934), será también su única concesión a la «literatura de tesis», de la que luego Elisabeth Mulder renegaría en diversas entrevistas y reflexiones sobre su obra. Pero *Una sombra entre los dos* no es, ni mucho menos, una novela desdeñable: el pulso narrativo de la autora se muestra ya brioso; su composición de personajes anuncia a la zahorí de psicologías complejas; y, en fin, se trata —en palabras de Consuelo Berges— de «la primera novela española estimable en que se plantea lo que tendemos a llamar —porque no hay otro medio fácil de llamarlo— la cuestión o protesta

feminista». La protagonista de la novela, Patricia, una cirujana enamorada de su profesión que abandona la clínica en la que trabaja para cumplir con el deseo de su marido, se rebela tras una serie de episodios desgarradores contra su triste destino. Su triunfo es también, sin duda, una conquista de la soledad; una soledad mucho más digna que la dócil aceptación de rutinas y convenciones conyugales alienantes.

«Este libro es ya —escribirá Consuelo Berges— una clara indicación de lo que Elisabeth Mulder ha ido confirmando después superabundamentemente: que nació novelista por la gracia del dios del arte de novelar». *Una sombra entre los dos* también es una anticipación de uno de los grandes temas de la narrativa de nuestra autora, que aunque no vuelva a hacer novela de tesis nunca dejará de escribir sobre personajes que peregrinan —física y espiritualmente— en pos de la independencia y luchan por conquistar su soledad. Si la vocación estaba para la protagonista de *Una sombra entre los dos* completamente arraigada en su ser, hasta constituir una segunda naturaleza mucho más fuerte que los vínculos conyugales, algo semejante le ocurrirá a la montaraz protagonista de su siguiente entrega narrativa, una gata que «arañó unas manos torpes que la oprimían sin dulzura y sin respeto, sólo con esa crispatura posesiva de la admiración grosera, ininteligente». *La historia de Java* (1935) es una *nouvelle* bellísima y desconcertante, cargada de alta intensidad lírica, seguramente la obra maestra de Elisabeth Mulder (y tal vez por ello mismo su obra más veces editada). Es un lugar común afirmar que *La historia de Java* asimila los postulados «deshumanizadores» de Ortega y Gasset; y es verdad que en ella apenas hay peripecia exterior, es verdad que los elementos «humanos» están reducidos al máximo, es verdad que está concebida como un original *tour de force* donde se cede el punto de vista a una gata que rehúye el trato con los humanos. La respiración poemática de la frase, el esmero estilístico (en un raro híbrido de simbolismo y vanguardia), la creación de atmósferas de inaprensible desasosiego, la mención de actitudes y sentimientos prohibidos —sobre todo para una mujer de la época— nos ofrecen una radiografía secreta de la propia autora, «extranjera

en cualquier parte». Cuando Juan José Domenchina, secretario de Azaña, dedique una reseña[7] a este libro único afirmará, vencido por su encanto hermético, que «no es un propósito estimable, sino un logro cabal. En tres palabras: una obra maestra». Aunque también desliza que «en el claro ingenio de Elisabeth Mulder recátanse unas sombras opacas, hostiles a la voluntad inquisitiva del crítico y penosamente inéditas».

Y es que, del mismo modo que «un espíritu verdaderamente superior no se entrega nunca al amor por entero» —según reza la cita de Paul Géraldy que Mulder poner al frente de su *nouvelle*—, quizá una obra literaria importante tampoco deba entregarse nunca por completo a sus lectores, por perspicaces que sean. *La historia de Java* es, antes que ninguna otra cosa, una intransigente parábola sobre la libertad que no admite cortapisas ni concesiones; y también un retrato secreto y muy revelador de su autora, que decidirá consagrarse por entero a su vocación, para exorcizar las sombras que se abaten sobre España. Allá por enero de 1939, en vísperas de su exilio, Manuel Azaña mandará un motorista a casa de Elisabeth Mulder, para pedir un ejemplar dedicado de *La historia de Java* a su autora, ya que es un gran admirador de esta obra y en su apresurada partida no ha podido recoger algunas pertenencias de su biblioteca.

Al estallar la Guerra Civil, Elisabeth Mulder tendrá que pedir protección al consulado de los Países Bajos en Barcelona, atemorizada ante la ola de crímenes y expolios que se sucede, después de sofocada la sublevación militar. Protegida bajo pabellón holandés, apurará los tres años de contienda en medio de mil padecimientos, sin apenas medicamentos con los que paliar sus frecuentes ataques de nefritis. En este tiempo de tribulación redacta su tercera novela, *Preludio a la muerte* (1941), que no logrará dar a la prensa hasta acceder a corregir el final donde se narra el suicidio de la protagonista, que la censura juzga irreverente y poco aleccionador para los lectores. Escrita bajo el fragor de los bombardeos, *Preludio a la muerte* es una novela de sometimiento y amistad destructiva; y, en palabras tal vez un poco hiperbólicas de Consuelo Berges, su novela «más melódica y

serena, en la que a través de una fábula tenue traza magistralmente los caracteres y el vivir de unos personajes flotantes en el bienestar económico y en el vacío existencial». El libro, aun presumiendo que las amputaciones censorias lo hayan perjudicado, supone sin embargo un retroceso en la trayectoria novelesca de Elisabeth Mulder, si bien en él ya se atisba su preferencia por las psicologías torturadas y por los escenarios cosmopolitas (no en vano Verónica, la protagonista, es hija de diplomáticos). Merece destacarse la relación aflictiva y sensual, como perfumada de masoquismo, que Verónica entabla con una compañera de internado, Marion, que al reanudarse en la edad adulta desatará la tragedia. En *Preludio a la muerte*, sin embargo, ya se observa un rasgo que perjudica algunas novelas de Elisabeth Mulder, una premura final que rompe un tanto el encantamiento de la trama; como si a la autora, al acercarse al desenlace, la asaltase un cierto hastío que se traduce en precipitación. El crítico chileno Ricardo Latcham, tras leer esta novela, escribió un artículo sobre la narrativa de Elisabeth Mulder, en la que encuentra «algo del primor proustiano, un poco de la delicada sensibilidad de Katherine Mansfield y cierto cálido influjo nórdico». Pero —añade Latcham— Elisabeth Mulder «ha erigido una técnica propia, de gran calidad y sutilísima introspección». Nueve años más tarde, Enrique Gómez Bascuas dirigirá una adaptación cinematográfica de *Preludio a la muerte*, titulada *Mi hija Verónica*, con Margarita Andrey en el papel protagonista. Lamentablemente, todas las copias de la película se han extraviado.

Elisabeth Mulder no participará en los fastos de los vencedores, como antes tampoco había incorporado su voz al griterío republicano. Quizá en esta decisión de alejarse por igual del oficialismo y del exilio interior debamos buscar los primeros motivos de su preterición, que se hará más asfixiante en la última etapa de su existencia. Pero la década de los cuarenta acogerá su esplendor creativo, con novelas tan vibrantes como *Crepúsculo de una ninfa* (1942), un drama rural que prefigura algunos de los motivos recurrentes de la narrativa mulderiana: sagas familiares en decadencia, pasiones elementales muy ligadas a la tierra, personajes de sensibilidad exacerbada con vocación de sacrificio,

etcétera. La novela, de una sensualidad matizada y agreste, nos trae el perfume de las *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë: hay en ella destinos fatales, personajes un tanto desaforados, señoritos degradados por la riqueza y finalmente salvados por un amor más poderoso que sus deseos. La acción, que transcurre en tres fincas rústicas de la costa catalana, es morosa y se desenvuelve sobre todo en los escenarios lúgubres del alma; y sólo en su tramo final se torna algo artificiosa o melodramática. La propia Elisabeth Mulder adaptaría esta novela para la escena con el título de *Casa Fontana*, drama que se estrenará el 4 de noviembre de 1948 en el teatro Romea de Barcelona, dirigido por José Miguel Velloso, con Ana María Noé y Vicente Soler en los papeles principales.

Una naturaleza que se erige en proyección de los paisajes del alma vuelve a constituir el telón de fondo en la siguiente novela de Elisabeth Mulder, *El hombre que acabó en las islas* (1944), sin duda una de las más esmeradas de la autora, en la que consolida un estilo más despojado en su expresión, pero millonario en significaciones, muy próximo —como había señalado perspicazmente Latcham— al de Katherine Mansfield. Novela de iniciación y de exploración psicológica, su autora reconoció en alguna ocasión que la escribió en apenas cinco meses, porque la había meditado largamente antes de empezar a plasmarla sobre el papel. Ambientada sucesivamente en tierras vascas, suecas y portorriqueñas, cada una de sus tres partes posee tonos muy distintos: la primera es de un realismo tradicional en el que las pasiones más nobles o mezquinas (la generosidad y el egoísmo, los celos amorosos y el desdén) se expresan sin ambages; la segunda tiene algo de fantasmagoría y extravío, en donde el desarraigo del protagonista (que en la primera parte parecía dueño de su destino) choca con la huidiza condición de una mujer sueca que logrará rendirlo; en la tercera predomina la melancolía de quien contempla su vida, coronada por una modesta y rutinaria placidez, sin desazón ni encono. *El hombre que acabó en las islas* es, ante todo, un viaje en pos de la sabiduría vital, narrado con una elegancia suprema, aunque no exento de reflexiones incómodas sobre la naturaleza humana. Joaquín de Entrambasaguas[8], pionero en el

estudio de la obra de Elisabeth Mulder, define *El hombre que acabó en las islas* como una «novela de *tempo* lento»; sin embargo, su ritmo parsimonioso no entorpece la narración del periplo vital de Juan Miguel, uno de esos personajes esquivos y un poco descastados que invaden la literatura de Elisabeth Mulder, buscadores robinsonianos de la verdad de la vida, en confrontación con una sociedad que no los comprende y acaba expulsándolos de su seno.

Alcanzada la madurez creativa, Elisabeth Mulder puede permitirse el lujo de ser prolífica. Al año siguiente publicará la novela corta *Más* (1945), una aproximación al mundo del arte a través de la relación entre dos hermanas antípodas, Valentina y Clara, que buscan, respectivamente, el oro de la gloria y la calderilla de la fama. Pero mientras la genialidad de Valentina apenas encuentra acicates para la progresión, a la mediocre Clara la azuza constantemente el rencor: su novio, un pintor efectista en pos del éxito fácil, la abandona por considerarla una mujer roma y sin aliciente; y desde ese mismo instante Clara emplea todos sus esfuerzos en descollar sobre el hombre que la despreció, en oscurecer y anonadar todos sus logros, también los de su vida afectiva. Novela muy aguda sobre la fuerza del despecho y reflexión aparentemente ligera (pero con un meollo muy profundo) sobre la creación artística, *Más* no mereció en su día la atención crítica que merecía; y todavía hoy es una de las novelas menos valoradas de Elisabeth Mulder.

Algo semejante ocurre con *Las hogueras de otoño* (1945). Pero en este caso la desatención es plenamente merecida, pues sin duda nos hallamos ante la obra más floja y prescindible de nuestra autora, que en alguna ocasión no vaciló en calificarla de «intrascendente». Sorprende, en efecto, que cuando Elisabeth Mulder se halla en el esplendor de su talento dilapide sus energías en una historia puramente vodevilesca de infidelidades fantasmagóricas y celos del aire que tal vez habría podido inspirar una pasable película de Ernst Lubitsch; pero que, desde luego, no funciona como novela en ningún momento. Sabemos que este esquemático relato sobre la crisis de un matrimonio maduro por la

interposición de un tercero fue primeramente una obra de teatro que nunca llegó a estrenarse; y que Elisabeth Mulder novelizó tal vez por puro entretenimiento, antes de sorprendernos con la excelente *Alba Grey* (1947), una obra que nos devuelve a la gran novelista que ya se había confirmado con *El hombre que acabó en las islas*.

Quizá sea *Alba Grey* el libro más nítidamente mulderiano, pues en él se describen muy sutilmente el vacío existencial y las «populosas soledades» que afligen a sus personajes, a la vez que los ambientes aristocratizantes donde se proyecta la experiencia viajera de la autora. Elisabeth Mulder vuelve a retratar aquí ese «gran mundo» disperso y trashumante que asoma en muchas de sus obras; y lo hace con una brillante imaginación para combinar las situaciones, con una fina perspicacia que le permite mostrarnos a sus personajes sin elucidarlos nunca del todo, como si los viéramos envueltos en una gasa, o al contraluz. La protagonista vuelve a ser una mujer que debe enfrentarse a su destino, contrariándolo o poniéndolo a prueba (en este caso, mientras trata de conciliar la llamada del amor y los designios del patriarca de la familia). Los personajes secundarios resultan más jugosos que nunca, cada uno con su historia a cuestas (algunas tan amenas que el lector se sorprende degustando cada digresión intercalada por la autora); y los diálogos están manejados con una maestría que la crítica del momento emparentó con Somerset Maugham. «En todo caso —afirmará Ángel Zúñiga—, una manera de hacer [la de Elisabeth Mulder] necesaria para sacar nuestra literatura de las pensiones baratas, de tanta olla podrida, del tronado provincianismo del siglo XIX, incluso de las pequeñas *cumbres borrascosas* de las calles Aribaus»[9]. Fuera de algún reparo a su «ritmo acelerado» que impone un desenlace premioso (como es habitual en nuestra autora), casi toda la prensa del momento recibe *Alba Grey* con ditirambos. De este modo la recibe también José María Pemán[10], en una reseña por momentos levemente irónica:

> *Alba Grey*, siendo por esencia una novela cosmopolita, está totalmente determinada por el Mediterráneo. Todas sus sílabas, una a una, son salpicaduras del mar de la *Odisea*. Por eso Elisabeth se

> pasea con tanta seguridad superior por el más peligroso mundo novelístico de los duques y las marquesas, las vistas de Capri y los hoteles del Cairo. Tan segura está Elisabeth Mulder de la antigüedad clásica y mediterránea de su arte, que deja llegar hasta la orilla misma de sus páginas la embestida del snobismo, segura de trocarlo siempre en poesía absoluta.

Pemán, sin embargo, no puede dejar de reconocer que «*Alba Grey* es el esfuerzo más definitivo que se ha logrado para latinizar la última fórmula novelística del mundo, genuinamente americana y sajona en su nacimiento». A la postre, *Alba Grey* resultaría, junto con *La historia de Java*, el libro más reeditado de Elisabeth Mulder, cuya producción novelística decrecerá a partir de entonces notoriamente, mientras se refugia en la traducción de libros divulgativos de arte. Su última obra de peso, *El vendedor de vidas* (1953), sustituye los habituales escenarios cosmopolitas por la Barcelona de la posguerra, asaltada por los espectros de la miseria y el estraperlo; la novela, de estirpe barojiana, relata las tribulaciones de Julio Regás, un joven de familia humilde que, después de rodar por varios oficios insatisfactorios o insalubres, abre despacho como astrólogo. El neorrealismo lírico de la autora no vacila en incorporar algunos elementos ásperos, siempre tratados con sobriedad y vigor, sin complacerse en morbosidades; y sorprende hacia el final —un tanto, ay, precipitado— con la intromisión del elemento fantástico. El tema último de la novela es el destino y la sugestión que sobre nosotros ejerce su idea: la prefiguración que el protagonista tiene en su infancia lo empuja a simular una competencia como adivino en la que acaba creyendo, hasta que su vida termina por hacer realidad aquella prefiguración. «Todos los destinos se cumplen —dice Julio Regás en algún pasaje de *El vendedor de vidas*—. El de los intérpretes del destino, también». Toda la novela está recorrida de un misterio más presentido que declarado; sus personajes —gentes menesterosas, incluso de «mal vivir», a veces ruines, a veces conmovedoras— resultan siempre vívidos, sin encallar jamás en lo infrahumano; y el estilo, aunque mucho más despojado y realista que en anteriores entregas de la autora, nunca pierde poesía de fondo. Un crítico tan

autorizado como Ricardo Gullón subrayó precisamente los valores poéticos de esta novela (por lo demás tan «realista» y despojada en su expresión de todo elemento ornamental). *El vendedor de vidas*, que a nuestro entender merece figurar entre las mejores aportaciones narrativas de Elisabeth Mulder (más allá de que en su último tramo desfallezca e incorpore algún elemento melodramático más propio de su etapa primeriza) no fue, sin embargo, demasiado bien recibida por la crítica, tal vez porque se vio envuelta en un pequeño escándalo literario. Al parecer, Elisabeth Mulder presentó esta obra al premio Ciudad de Barcelona; pero recibió una serie de anónimos que la acusaban de haberse ganado la voluntad de algunos miembros del jurado. Estas cobardes imputaciones la enfadaron hasta tal punto que decidió retirar la novela, para consternación del jurado, que concedió el galardón a otra obra muy inferior.

También en esta década de los cincuenta publicará Elisabeth Mulder tres narraciones cortas en colecciones populares. En «La novela del sábado» aparecen *Flora* (número 27) y *Eran Cuatro* (número 73), que es la más interesante de ambas, protagonizada por Marta Eloy, una devastada mujer que visita cuatro lugares repartidos por la geografía española, para atender las últimas voluntades de sus cuatro hijos, caídos durante la Guerra Civil. Es la única vez que Elisabeth Mulder se atrevió a ocuparse de este espinoso asunto de manera frontal, sin veladuras ni eufemismos; y el resultado es muy interesante y nada edulcorado. Aunque, desde luego, la mejor de las novelas breves publicadas en esta época es *Día negro* (1953), que aparecerá en la colección de quiosco «Novelistas de Hoy» y sin empacho podemos incluir entre los títulos más valiosos de Elisabeth Mulder, aunque se halle por completo olvidado. Jorge, su protagonista, es un hombre de mediana edad, casado con una mujer enferma, padre de unos hijos cuyas referencias generacionales ya no entiende, atormentado por espejismos de amor que perturban su fachada de hombre morigerado y decente. *Día negro* explora esas zonas de nuestra vida interior donde entran en colisión frustraciones y anhelos, obligaciones morales y egoísmos personales; y vuelve a probarnos

que Elisabeth Mulder era una envidiable espeleóloga de almas, capaz de afrontar las cuestiones más vidriosas con una elegancia suprema.

Tales virtudes todavía relumbran en su última novela publicada, *Luna de las máscaras* (1958), un intento de reconstruir la intrahistoria de cierta burguesía catalana a partir de las evocaciones que un accidente de tráfico provoca en sus protagonistas. Marcos, un joven artista de vida bohemia que modela máscaras de arcilla, despeña su coche por un precipicio en la Costa Brava (no sabemos si ha fallecido o si ha aprovechado la circunstancia para huir). Su desaparición servirá como detonante para que personas muy próximas a él rememoren pasajes de su vida que creían enterrados para siempre. Mulder hace aquí gala de un uso sobresaliente del perspectivismo y logra pasajes muy turbadores (así, por ejemplo, cuando narra la escabrosa relación de Marcos con su madrastra), a la vez que delinea, con su proverbial penetración psicológica, unos personajes certeramente revelados que «curiosean la existencia como quien curiosea por una ciudad desconocida, donde a la vuelta de cada esquina puede aparecer lo portentoso». *Luna de las máscaras* tiene, además, la particularidad de retratar ambientes de diversión turística, en la línea de lo que había probado a hacer Françoise Sagan, autora de moda en la época, en *Buenos días, tristeza*, y luego probaría Henri-François Rey en *Los organillos* (novela también ambientada, por cierto, en la Costa Brava). Pero esta Elisabeth Mulder tan *à la page* ha perdido aquella magia que galvanizaba sus mejores obras; y *Luna de las máscaras* nos resulta a la postre demasiado deslavazada.

No en vano sería la última novela que publicase, treinta años antes de su muerte. En las pocas entrevistas que concedió por aquellas fechas anunciaría que estaba trabajando en otra novela, *El retablo de Salomé Amat*. Y a Concha Fernández-Luna[11], incluso, le describirá someramente el argumento de la misma: «Preparo una novela larga. […] Cuatro generaciones de una misma familia vistas a través de una mujer de cada generación. El arranque de la novela lo fecho alrededor de 1870». Pero, aunque aquella novela en efecto la concluyó, nunca llegó a publicarla en vida, señal inequívoca de

que no la complacía del todo; o de que tal vez no logró que complaciera a los editores. Pero su mundo novelesco había quedado nítidamente perfilado en anteriores obras, siempre caracterizadas por dos rasgos que con frecuencia le reprocharon: la elusión de elementos autobiográficos y el escaso interés por el «problema social» que se reclamaba a un escritor comprometido con su tiempo. A la primera objeción la propia Elisabeth Mulder respondería en el prólogo que añadió a la reedición de *Crepúsculo de una ninfa*:

> Lo que algunos críticos han venido llamando «el mundo mulderiano» es mi particular visión del drama de la vida, del conflicto humano, pero, en mi censo novelístico, Elisabeth Mulder no figura para nada.
>
> Esto, claro está, en cuanto a presencia directa. Indirectamente, quiérase o no, todo novelista está en sus novelas, por poco estilo que éstas posean. Hay en todo cuerpo novelístico de auténtica vitalidad una elemental antropofagia que le hace nutrirse de su creador y trascender sus esencias asimiladas. Era inevitable que lo mismo sucediera con el mío.
>
> Ahora bien, ¿dónde está el autor en las novelas que no son autobiográficas? ¿En la presencia física de un tipo más o menos disfrazado? ¿En alguna secundaria anécdota con traslado de época y lugar? Yo creo que está en todos y en todo. Y esto no tiene absolutamente nada que ver con la técnica, subjetiva o directa, psicológica o realista. Hasta una fotografía puede ser distinta tomada por distintos fotógrafos y en el más impersonal reportaje hallaremos la personalidad del autor, si éste la tiene. Prueba de ello es el hecho continuamente demostrado de que la realidad más interesante carece de interés si quien la traslada a la novela no lo posee. […]
>
> Debo decir que yo nunca invento simplemente. Mi oficio es escribir, mi vocación observar. Mis personajes no están inventados ni fotografiados, sino reconstruidos con el material de mi observación y el filtro de mi experiencia. Son la verdad de mi verdad. He materializado en ellos, en cada uno de ellos, mi andar por el mundo y lo poco o mucho que haya podido aprender contemplando. Cuando creo un personaje, no hago más que poner en movimiento alguno de los mil resortes humanos que he visto funcionando alguna vez. Pero no he calcado vidas ni hechos, no he prescindido de contribuir con la propia creación, es decir, con mi substancia de novelista, al cuerpo de mi obra.

La segunda objeción que se hizo a Elisabeth Mulder la ejemplifica el crítico Eugenio de Nora en su obra *La novela española contemporánea*, en la que toma partido sin ambages por una literatura de tipo social. Nora se ocupa de la narrativa mulderiana minuciosamente, destacando a su autora como «la primera posibilidad de gran novelista que una mujer haya ofrecido entre los escritores españoles, en lo que va de siglo». Sin embargo, le reprocha cierta tendencia a la «evasión poética», a un peligroso «proceso de literaturización» y embellecimiento de la realidad que, a juicio del crítico, podría tener su raíz última en «una escondida conciencia aristocratizante de selección espiritual que, paradójicamente, dificulta y aun impide el acceso a zonas “absolutas” de lo humano —universal del espíritu—. En otras palabras, creemos que, pese a la inteligencia alerta y el refinamiento cultural de la autora, se produce en sus novelas un sutil deslizamiento a través de la estética, hacia una psicología, tipos, problemas, conflictos y sentido o sentimiento total y final de la existencia, confinadamente distinguidos, imperceptiblemente esnobs, ornamentales, de sociedad y clase semiociosa y confortable». En la conferencia ofrecida en el Ateneo que más arriba citábamos, Elisabeth Mulder responderá magnífica y displicentemente a estos desvaríos ideológicos citando a su amiga Consuelo Berges: «La verdad es que el mundo novelístico que un autor presenta no necesita nunca perdón, al menos como tal mundo novelístico; y, si el novelista mismo puede necesitar perdón, no será por el material humano que presenta, sino por presentarlo mal».

También será el veredicto siempre lúcido de Berges el que nos sirva para introducir una faceta muy importante del talento narrativo de Elisabeth Mulder. Veíamos antes cómo, en su metamorfosis de poeta a narradora, tuvieron mucha importancia sus colaboraciones en las revistas *Lecturas* y *Brisas*, donde pudo ejercitar sus dotes para el cuento, un género que nuestra autora nunca descuidó. Como afirma Consuelo Berges, «en la ceñida estructura del relato breve se destaca particularmente la maestría de Elisabeth Mulder». Y añade una anécdota que caracteriza a la

perfección a esos adulones de los que no se conoce ni una mala palabra ni una buena acción: «Un gran poeta catalán —y no lo nombro porque el juicio se formuló en privado— dijo una vez que algunos cuentos de Elisabeth Mulder podía firmarlos Chéjov. Me gustaría tener su autoridad para decir lo mismo en público sin que pudiera atribuirse a exageración de la amistad. Pero de todos modos lo digo. Y parodiando a José Bergamín en sus agudísimas inversiones de refranes y proverbios —Pasión no quita conocimiento: lo da—, me curo en salud y replico de antemano y por si acaso que amistad no quita conocimiento: lo da». En 1941, año especialmente prolífico en el que también entregó a la imprenta su novela *Preludio a la muerte*, Elisabeth Mulder publica *Una china en la casa y otras historias*, una colectánea de seis cuentos de asunto diverso, unificados por una mirada muy sibilinamente misógina. Algunos, como «La medusa dormida» o «Muerte de un esteta», narran la destrucción o anulación de hombres débiles o idealistas a manos de mujeres dominantes y prácticas; otros, como «Una china en casa», ofrecen otra faceta menos hiriente de las relaciones conyugales. Pero siempre subyace en ellos una mirada muy poco benigna hacia las figuras femeninas, que aplastan los anhelos de sus maridos y los obligan a sobrellevar una vida de rutina y sojuzgamiento, y en algún caso a renegar de sus vocaciones artísticas, que es tanto como dejarlos morir. «El viaje a Venecia», uno de los mejores cuentos del libro, nos ofrece un retrato femenino de gran finura; y constituye una indagación virtuosa (y a la vez discreta) en los mecanismos psicológicos del desvalimiento y la frustración sentimental.

No es muy distinto el tono de los relatos contenidos en otro volumen excepcional, *Este mundo* (1945), donde de nuevo vuelve a sumergirse Elisabeth Mulder en los mares abisales de las psicologías torturadas. El clima de pasiones turbias y reprimidas de «El magnífico rústico» —que, por su extensión, podríamos considerar novela corta antes que cuento— recuerda los dramas sureños de Tennessee Williams. En «Ruptura» asistimos a los veleidosos cambios de actitud de una mujer madura que acaba de apuntillar su relación con el hombre que la adora, para volver a

sus brazos apenas media hora después. «La gloria de los Lebrija» vuelve a mostrarnos a una de esas mujeres posesivas que logran anular por completo a sus maridos y hacer profundamente infelices a sus hijos, pensando que se desviven por ellos. «La pesca del salmón», quizá el mejor relato del volumen, nos narra la espera tozuda de Nacho, un rudo y cabal hombre de mar, a quien su novia Luisa abandonó años atrás, volviendo convertida en una actriz de cine. Son todos ellos cuentos en los que el asunto realista está sublimado por un efluvio de discreta magia que constituye la mejor marca de estilo de Elisabeth Mulder. Y en casi todos ellos vuelve a detectarse un tono irónicamente misógino que a un lector empachado de corrección política podría desconcertar. Pero la verdadera literatura trata sobre la condición humana, no sobre las idealizaciones ideológicas que cada época impone como catecismo de consumo obligatorio. Y a una escritora como Elisabeth Mulder, que tantas incomprensiones tuvo que arrostrar para imponer su vocación sobre todo tipo de prejuicios sociales, nadie puede darle lecciones.

No podemos concluir este repaso a la narrativa mulderiana sin referirnos a sus incursiones en la literatura infantil. *Los cuentos del viejo reloj* (1941), escritos —según la propia autora reconoce en la dedicatoria del libro— para solaz de su ahijada, son auténticamente magistrales: personajes como el Zorro Hambrón —una versión menos truculenta del Lobo de Caperucita que se contenta con devorar gallinas— o los tres gigantes tristes, Pilón, Pilán y Pilín, a quienes la Bruja Requetepérfida ha castigado a perpetuidad con un encantamiento que los hace llorar sin descanso —sus lágrimas anegan las cosechas, sus suspiros arrancan las casas de sus cimientos—, tienen el aroma clásico de los cuentos de Perrault o los hermanos Grimm; y nunca falta en ellos una subterránea ironía que el lector adulto sabrá apreciar. La última obra de Elisabeth Mulder, escrita cuando ya una ceguera progresiva llenaba de telarañas su mirada clara, fue *Las noches del gato verde* (1963), que cuenta las andanzas de un niño llamado Miguelín, cediéndole la voz narrativa; los efectos cómicos y la mirada sarcástica sobre el absurdo mundo de los adultos que nos

ofrece la autora a través de este recurso son, en verdad, regocijantes.

Antes, durante los años cincuenta, Elisabeth Mulder se dedicaría sobre todo a la traducción y mantendría colaboraciones un tanto guadianescas —casi siempre de asunto estrictamente literario— en diarios tan conspicuos como *ABC* o *La Vanguardia*. También se hará cargo durante algún tiempo de la sección «Letras inglesas» de la revista *Ínsula*, donde publicará una serie de artículos de crítica literaria llenos de perspicacia que tal vez sean sus mejores colaboraciones periodísticas. El apagamiento paulatino de su vista y cierto apartamiento voluntario de la autora, refractaria siempre a los compadreos, irían relegándola poco a poco en los ambientes culturales. Sólo algún jovencito enciclopédico se acercará hasta su residencia de la Bonanova para rendirle pleitesía; es el caso de Francisco Rico, niño prodigio de la filología, que en 1959 firmará[12] una entrevista-reportaje de la que reproduzco aquí algunos pasajes:

> Rubia, dando una enorme impresión de serenidad, profundamente cultivada, poetisa, novelista, viajera incansable…
>
> —Yo soy una cerebral romántica —ha dicho Elisabeth Mulder. Y uno, al verla, y al oírla hablar, cadenciosa e inteligentemente, no puede menos que evocar otra notable figura: Ana María de Necker, baronesa de Staël. Porque tiene algo esta Elisabeth Mulder que hace recordar aquella extraordinaria dama francesa que, no lo olvidemos, fue la primera en nombrar con la palabra con que hoy le conocemos un entonces naciente movimiento literario: el romanticismo. Seguramente, es que ambas sugieren el más noble ejemplo de la mujer dedicada a las letras: buenas escritoras sin perder por ello un ápice de su feminidad.
>
> —Yo soy una cerebral romántica.
>
> Equilibrio. Sentimiento y razón situadas cada una exactamente en su sitio, sin pisarse el terreno. Sin ocasionar que el excesivo desarrollo de una de ellas atrofie a la otra; o que la exigüidad de ésta haga descender aquélla. El fiel se mantiene inmóvil: en cada platillo existe una dosis abrumadora de paz. […]
>
> —El poeta que quiere escribir novelas tiene que olvidarse de esta su primera condición, pero en ningún caso puede olvidar la poesía. El poeta puede no tener cabida en la novela; la poesía, desde luego, sí.
>
> En su producción novelística, el lector se ve transportado

> constantemente de paisaje en paisaje. Ya he insinuado, y en todo caso lo aclaro ahora, que la gran vocación de Elisabeth Mulder quizá haya sido siempre la viajera. Viajera inteligente que sabe profundizar en los hombres y en los pueblos, que es capaz de adivinar lo que muchas veces interesa mantener oculto. […]
>
> —Yo no creo haber conseguido nada: siempre estoy más satisfecha de mi próxima obra que de la anterior.
>
> Sinceridad: he aquí otra de las características fundamentales de la escritora.
>
> Y extraordinario discernimiento. Sabe distinguir lo auténtico de lo mistificado, lo genuino de sus imitaciones. ¡Extraña cualidad en una mujer! [*sic*].
>
> Elisabeth Mulder se entrega a su producción literaria con un hondo y exacto sentido de su responsabilidad: no es mujer de tertulias ni a la que guste proferir vaciedades en los salones. Su vida se desliza al margen del batiburrillo de los concursos y los escándalos de todo género que frecuentemente se promueven, casi oculta, recoletamente podría decirse, entre su hotel de la Bonanova y sus viajes, con frecuentes singladuras en la apacible y dorada Subur.
>
> —Lo único que verdaderamente importa es la propia obra.A condición de realizarla sin prisas, eso sí.
>
> ¡Qué acertada la posición espiritual de Elisabeth Mulder frente al equívoco juego de espejos —ahora estás, ahora has desaparecido— que presenta nuestro mundillo de las letras!
>
> Desde luego, lo único que importa, lo único que quedará cuando hayan pasado los hombres que las hicieron, lo que ha de constituir la sola supervivencia, serán las obras. Y cuanto más auténticas sean; más, por decirlo así, escritas con la sangre, mayor será el tiempo que se sostendrán a flote. Las de Elisabeth Mulder, por honradas y hechas a conciencia, sobrevivirán en mucho a su autora.

Pero, aunque la posición espiritual de Elisabeth Mulder fuese, en efecto, la más acertada, sigue llamando la atención que una escritora de su categoría cayese tan rápidamente en el olvido. En una fecha tan temprana como febrero de 1947, José Luis Cano se quejaba desde las páginas de *Ínsula* de su injusta preterición:

> Ignoro si en Barcelona, donde Elisabeth Mulder va creando sin prisa y sin pausa su obra, tiene la autora de *Preludio a la muerte* la fama que en pleno derecho le corresponde. En Madrid no creo equivocarme si afirmo que sus libros y su doble personalidad de poetisa y novelista son casi ignorados por las gentes que se llaman

de letras y por el público lector en general (quizá haya que exceptuar al femenino). Esto me parece una tremenda injusticia que no sé si achacar a la lejanía —en el espacio y en el espíritu— de los mundos literarios madrileño y barcelonés, que viven ignorándose cordialmente el uno al otro como herméticos compartimentos estancos.

Y uno de los amigos madrileños más constantes de la autora, el padre Félix García, reprocha[13] el esnobismo de quienes, atentos a las novedades foráneas, «no se han enterado todavía de que escribe en un castellano acendrado, traspasado de fervor lírico, maravillosamente construido, esa gran novelista, confinada en Cataluña, que se llama Elisabeth Mulder, que resiste airosamente el parangón con los nombres más afamados y más sabidos de dentro y de fuera de la Península. [...] En el panorama actual de la literatura, el nombre cadencioso de Elisabeth Mulder es una cima a la que no han llegado todavía muchos críticos distraídos. Pero ahí está, erguida, con su serenidad helénica, con su recogida intensidad, con su íntimo vigor, con su honda y sutilísima penetración, la poderosa personalidad de Elisabeth Mulder, afirmada en su arte, en su persistente oteo de paisajes y de almas, como si no escribiera para la servidumbre y el halago del día que pasa, sino para la recompensa del día que se consigue y queda». Y prosigue el amigo su ditirambo con una sagaz caracterización de la obra mulderiana:

Yo admiro la sólida y armoniosa construcción de los libros de esta mujer singular, en la que se conjugan con tan rara perfección la fuerza, la elegancia y la hondura. Y la capacidad poética y creadora para dar vida a sus personajes y potenciar de riqueza y densidad interior lo visto y contemplado. La novelista elude sabiamente lo circunstancial, lo tópico, lo consabido, y se sumerge en la vida con desembarazo admirable, como quien está hecha a manejar pasiones, a sorprender matices y a buscarle a la vida su dimensión más humana y dramática. Y sin perder nunca el acento personal, la no buscada gracia de la imagen, la belleza sostenida de la expresión y del estilo trabajado, rítmico, de un equilibrio admirable. En Elisabeth Mulder hay una interior embriaguez que no descompone el tono sereno y a la vez apasionado de su voz. Quien sintió una vez el patético estremecimiento de *Preludio a la muerte*, y recorrió ese mundo sorprendente de *El hombre que acabó en las islas* —admirable

> de invención y realidad— y vio en *La historia de Java* hasta dónde puede llegar el análisis prodigioso del misterio de las almas y de las cosas, y en los relatos poemáticos de *Este mundo* se encontró cuentos de acabada perfección, y en *Alba Grey* —la gran novela de ambiente cosmopolita— descubrió la obra capaz de hacer glorioso un nombre, comprenderá sin duda que saludemos en Elisabeth Mulder, por encima de frivolidades y desconocimientos de la crítica, a una gran figura de la novela actual, que tiene el secreto de la invención y el señorío del arte. Y el don de convertir en belleza cuanto alcanzan su voz y su mirada.

Pero los esfuerzos de los amigos no lograron romper la espesa capa de incomprensión que rodeaba la obra de Elisabeth Mulder. Y, como durante las últimas décadas de su vida no volvió a publicar ninguna obra nueva (aunque desarrolló una intensa labor como conferenciante, requerida por ateneos y universidades), su nombre se fue borrando poco a poco en la memoria de lectores y críticos; y sus impedimentos visuales no hicieron sino agravarse con el tiempo. En la entrevista a Concha Fernández-Luna que antes mencionábamos confesará: «Trabajo por rachas. No soy regular ni metódica. Unas veces me ligo intensamente al ímpetu de la creación. Pero otras no hago nada. Nada en absoluto. Creo que, como autora, soy bastante bohemia. Vagabundeo en torno al tema o a su espejismo y sólo me sumerjo en él cuando me parece que es la hora H de ponerse a escribir. Y, en ocasiones, ni eso. Vivo, simplemente». Esta tentación bohemia, esta necesidad de «vivir simplemente» fue sofocando poco a poco sus ganas de escribir. Con el paso de los años, además, había ido perdiendo muchos amigos y confidentes, empezando por su queridísima Dolly Latz[14], una judía berlinesa que fue su discreta compañera durante años, su consejera y secretaria, su traductora y primera lectora, esa alma gemela que había soñado en alguno de sus poemas de juventud. Con ella solía participar en la curiosa tertulia de inspiración quijotesca «El Trascacho», que se celebraba en el sótano de un palacio de la calle de Montcada, donde coincidía con otros escritores amigos, como Carlos Muñoz o Luys Santa Marina. Pero con los años Elisabeth Mulder fue apartándose progresivamente de los círculos literarios, inquilina perpetua en el palacio de sus recuerdos, vigía de palabras

que se habían quedado ciegas. Bella como una estatua que desdeña la lepra del tiempo, murió el 28 de noviembre de 1987, como quien se marcha de puntillas de un país que ya no es el suyo. Sobrecoge comprobar que los periódicos que habían acogido su firma durante años no le dedicasen ningún panegírico, ni siquiera una desangelada nota necrológica. Y los muchos colegas que tantas veces le habían pedido ayuda económica y consuelo moral en las dificultades no tuvieron la delicadeza de dedicarle unas palabras agradecidas, unas palabras afectuosas, unas palabras meramente justas. Tal vez el recuerdo de Elisabeth Mulder los señalase y abochornase; tal vez, al evocarla, tuvieran que enfrentarse a su propio pasado, con su repertorio de cambios de chaqueta y servilismos abyectos, que los empujó a ser abnegadamente franquistas con Franco y arrebatadamente demócratas con la democracia, españolistas y catalanistas, castizos o cosmopolitas según dictasen las modas y las subvenciones. Y aquella Elisabeth Mulder, siempre quieta en su sitio, delataba sus traiciones y componendas.

Así nuestra escritora se quedó atrapada en una tierra de nadie que no hizo sino tragarla a medida que pasaban los años. Hasta que su nombre se convirtió en una canción sin música, en una flor sin perfume, en un planeta sin sol.

Notas

1 Se refiere a Monseñor Emilio Antonio Di Pasquo (1899-1962), quien dijo esto a Castellani cuando lo visitó en Manresa.

2 La actriz Gina Lollobrigida visitó la Argentina en noviembre de 1954.

3 Armando Méndez San Martín, ministro de Educación argentino entre junio de 1952 y junio de 1955.

4 Santiago Luis Copello (1880-1967), el primer cardenal de la iglesia de origen hispanoamericano, a la sazón arzobispo de Buenos Aires.

5 Fermín Lafitte († 1959) era a la sazón arzobispo de Córdoba. En 1956 sería, además, designado por el Papa Pío Xii administrador apostólico «Sede Plena» de la Archidiócesis de Buenos Aires, cuyo arzobispo era el cardenal Copello.

6 Guillermo Furlong (1889-1974). Historiador argentino. Dedicó su obra a investigar la época colonial y los esfuerzos educadores de España en el continente, utilizando fuentes documentales directas.

1 «El humor español», publicado en la revista *Continental*, en mayo de 1953. Luego recogido en *Nueva crítica literaria* (1976).

2 Se trata de un seudónimo empleado por Castellani.

3 En un artículo recogido en *Nueva crítica literaria*.

4 En el artículo «Ortega y Gasset en la Argentina», publicado originariamente en *Dinámica Social*, n.º 44, abril de 1954, y posteriormente recogido en *Nueva crítica literaria*.

5 «Política y religión», artículo publicado en *Dinámica Social*, n.º 75, enero de 1957. Luego recogido en *Nueva crítica literaria*.

6 «Fe de erratas a Visión», artículo publicado en *Dinámica Social*, n.º 79, mayo de 1957. Luego recogido en la antología a nuestro cuidado *Pluma en ristre*.

7 En el artículo titulado «El *bluff* literario», recogido en *Nueva crítica literaria*.

8 Evidentemente, Miguel Hernández no era burgalés, sino alicantino de Orihuela, como Castellani consigna unas líneas más adelante. Se trata, sin duda, de un *lapsus calami*.

9 Prosigue Castellani con su desbarajuste geográfico, más venial esta vez. Juan Ramón no era gaditano, sino onubense de Moguer, como es bien sabido.

10 En el artículo «De poesía española: solamente para diversión», publicado en *Dinámica Social*, n.º 88, febrero de 1958, y luego recogido en *Nueva crítica literaria*.

11 «Vicente Aleixandre», artículo recogido en nuestra antología *Pluma en ristre* (2010).

12 «Novela actual española», artículo también recogido en nuestra antología *Pluma en ristre*.

13 «La decadencia de España a través de tres siglos de literatura», artículo publicado en *Dinámica Social*, n.º 142, marzo-mayo de 1963, y después recogido en *Nueva crítica literaria*.

14 «La Argentina bolchevique», artículo publicado en *Dinámica Social*, n.º 144, agosto-septiembre de 1963, luego recogido en *Nueva crítica literaria*.

15 «La pseudodemogresca liberal», artículo publicado en *Tribuna*, 13 de junio de 1962, luego recogido en *Nueva crítica literaria* y en nuestra antología *Cómo sobrevivir intelectualmente al siglo* XXI (2008).

16 «Encrucijada», artículo publicado en *Este tiempo*, n.º 12, 1968, y recogido en nuestra antología *Pluma en ristre*.

17 «Sobre tres modos católicos de ver la guerra española», publicado en *Criterio*, n.º 502, 14 de octubre de 1937, luego recogido en *Las ideas de mi tío el cura* y en nuestra antología *Cómo sobrevivir intelectualmente al siglo* XXI.

18 «Europa, la vieja maestra», artículo publicado en *Dinámica Social*, n.º 24, noviembre-diciembre de 1956, recogido después en nuestra antología *Pluma en ristre*.

19 «Religión y lógica en Aranguren», artículo publicado en *Dinámica Social*, n.º 38, octubre de 1953, y después recogido en nuestra antología *Pluma en ristre*.

[20] «Sobre la Hispanidad», artículo publicado en *Cabildo*, n.º 555, 23 de abril de 1944, recogido en nuestra antología *Cómo sobrevivir intelectualmente al siglo* XXI.

[1] Publicada en *La Vanguardia Española* el 21 de noviembre de 1968.

2 En conversaciones privadas, Ana María Martínez Sagi me confió que fue el marido de Elisabeth Mulder quien exigió la retirada de Sinfonía en rojo, por considerar que en algunos poemas del libro se aireaban asuntos que atañían a su honra. Lo cierto es que, aunque Sinfonía en rojo no se adentra en escabrosidades, el tono de muchos pasajes revela una voz poética atormentada que tal vez pudo causar escándalo en círculos sociales timoratos. Y no menos cierto es que Sinfonía en rojo se ha convertido en un libro casi inencontrable, una pieza costosísima para sabuesos de la bibliofilia.

3 Publicada en el diario vespertino *La Noche*, el 17 de mayo de 1930.

4 No debería descartarse, sin embargo, que fuese una petición o exigencia conyugal, pues Elisabeth Mulder vertía a veces opiniones sobre cuestiones sociales y políticas que habrían podido resultar incómodas o comprometedoras para Ezequiel Dauner. A partir de 1930, nuestra autora volverá a firmar con su nombre las colaboraciones en prensa, para no dejar ya de hacerlo nunca.

5 Además de ofrecernos versiones rimadas de estos grandes maestros de la poesía, Elisabeth Mulder hizo también, en diversos momentos de su vida, traducciones literarias de Pearl S. Buck (La buena tierra), Georges Duhamel (El notario de El Havre), Charles Morgan (La fuente e Imágenes en un espejo), Gina Kaus (Catalina la Grande) o T. E. Lawrence (Rebelión en el desierto). Y a finales de los años cincuenta y primeros sesenta traduciría multitud de libros divulgativos.

6 Concretamente para su número 262 (agosto de 1962, año XX), dedicado monográficamente a nuestra autora. El texto gustó tanto a Elisabeth Mulder que luego se incluiría, con leves variantes, en diversas reediciones de La historia de Java.

7 Publicada en el madrileño diario La Voz, el 18 de julio de 1935.

8 En el prólogo a Alba Grey, título incluido en el volumen XI (1945-1949) de la colección «Las mejores novelas contemporáneas», publicada por la editorial Planeta en 1969.

9 «El sexo débil», artículo publicado en La Vanguardia Española, el 14 de agosto de 1947, p. 7.

10 También aparecida en *La Vanguardia Española*, el 28 de diciembre de 1947, p. 4.

11 En una entrevista publicada en el diario ABC, el 10 de junio de 1956.

12 En la revista La Jirafa (año IV, n.º 17).

13 En un artículo publicado en la tercera página de ABC, el 30 de julio de 1949.

14 María Dolores Latz (1908-1960) fue una mujer de exquisita sensibilidad y vasta cultura. Discípula de Max Reinhardt, cursó estudios en la Universidad de Frankfurt y fue profesora en la escuela Montessori de Roma, antes de llegar en una expedición pedagógica a España, en vísperas de la Guerra Civil. Desde 1955 dirigirá en Barcelona la compañía «Ciudad Condal» y el Teatro Griego de Montjuich e impulsará muy diversas actividades escénicas. Traductora al español de Schiller y Rilke, dejó inéditos muchos poemas. También tradujo al alemán cuentos y obras teatrales de Elisabeth Mulder, y dirigió la reposición de Casa Fontana, con un elenco encabezado por Vicente Parra.

Raros como yo
Juan Manuel de Prada

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor.
La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este ebook estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.
En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.
Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas reproducir algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Diseño de cubierta: Planeta Arte & Diseño
Imagen de cubierta: Carl Spitzweg, El ratón de biblioteca (1850) © Fine Art Images /
Bridgeman Images

© Juan Manuel de Prada, 2023

© Editorial Planeta, S. A., 2023
Espasa es un sello de Editorial Planeta, S. A.
Avda. Diagonal, 662-664
08034 Barcelona
www.espasa.com
www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): noviembre de 2023

ISBN: 978-84-670-7183-2 (epub)

Conversión a libro electrónico: Realización Planeta

¡Encuentra aquí tu próxima lectura!



¡Síguenos en redes sociales!

